ESTUDIOS DE PLATERÍA
SAN ELOY 2013

Jesús Rivas Carmona (Coord.)

ESTUDIOS DE PLATERÍA
SAN ELOY 2013

UNIVERSIDAD DE MURCIA
2013

Estudios de platería, San Eloy 2013 / Jesús Rivas Carmona (Coord.).– Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2012
536 p.
ISBN: 978-84-16038-05-3
1. Platería – Estudios y conferencias. 2. Orfebrería – Estudios y conferencias. I. Rivas Carmona, Jesús.– II. Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones. III. Título
739.1 (082.2)

1ª Edición, 2013

ISBN: 978-84-16038-05-3

Depósito Legal MU-1.099-2013

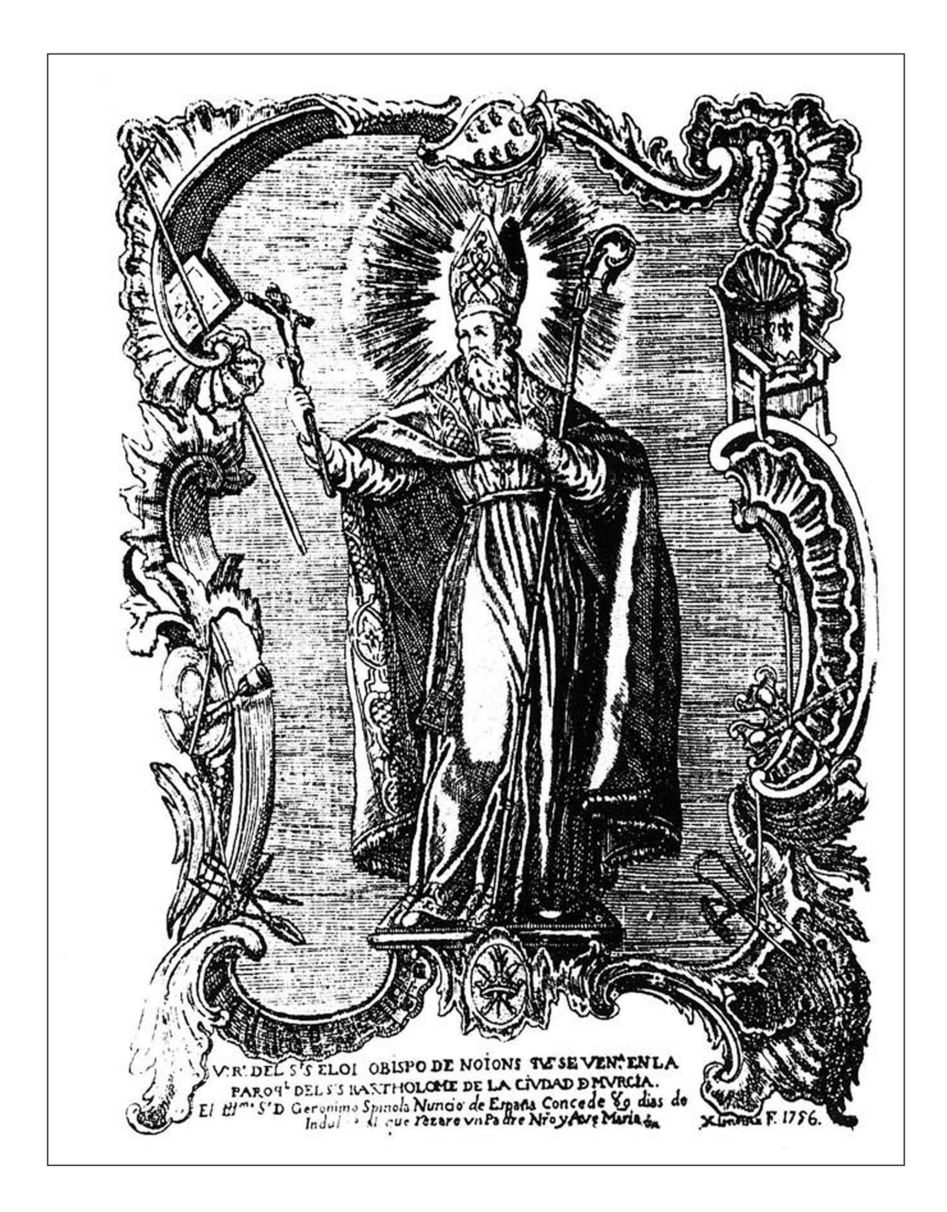
Impreso en España –Printed in Spain

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Murcia
C/ Actor Isidoro Máiquez 9. 30007 MURCIA

A Cristina Torres-Fontes Suárez,
siempre devota colaboradora de San Eloy

Índice

PRÓLOGO



Con especial satisfacción recibí el 29 de noviembre del año pasado el nombramiento de Fiel Contraste de Honor, distinción que únicamente la benevolencia y magnanimidad de los miembros de la Asociación Cultural Universitaria San Eloy de los Plateros, y el afecto que he recibido del Profesor don Jesús Rivas Carmona a lo largo de ya muchos años, pudieran explicar. Mi gratitud, expresada entonces de viva voz en el brillante acto organizado por dicha Asociación en la Iglesia de San Bartolomé de Murcia, se acrecienta más si cabe ahora con motivo de la redacción de estas líneas que pretenden servir de humilde prólogo a un nuevo volumen de Estudios de Platería.

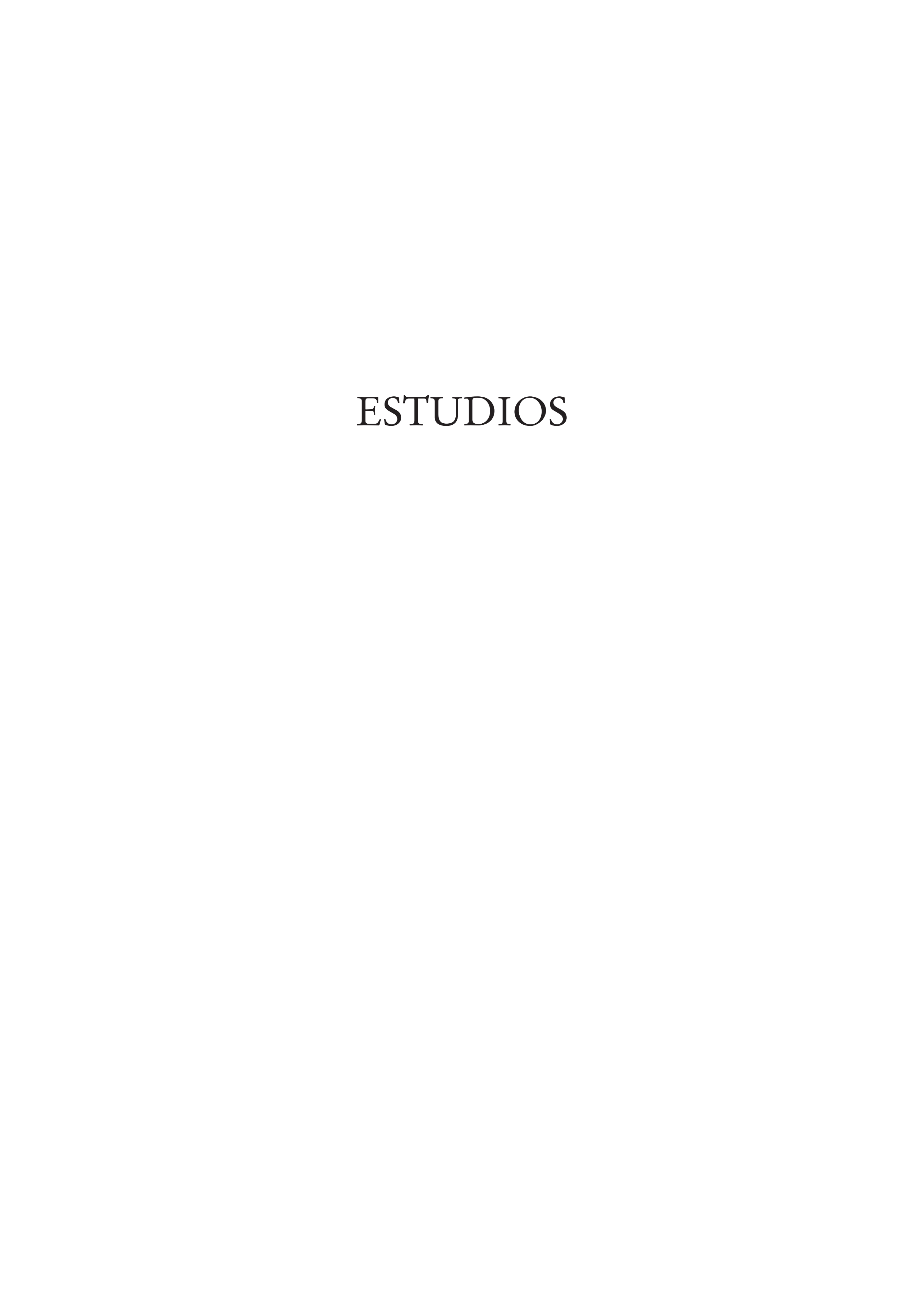
El apoyo de la Fundación Cajamurcia a la publicación de esta obra se enmar-

ca en una línea de impulso a la difusión del arte de la platería, el cual ha gozado tradicionalmente de justa y merecida fama en la ciudad de Murcia y en otras localidades de nuestra Región. En este contexto se inscriben igualmente las dos exposiciones (El Arte de la Plata y El esplendor del Arte de la Plata) que, por iniciativa del Presidente de la Fundación Cajamurcia, don Carlos Egea Krauel, y gracias a la generosidad y especial colaboración de la familia Hernández-Mora Zapata, tuvieron lugar, hace unos pocos años, en el Centro Cultural "Las Claras" de la Fundación Cajamurcia. Muestras que, por medio de piezas procedentes de numerosas ciudades de la Península Ibérica y elaboradas por plateros de primera categoría, pusieron de relieve el muy relevante papel que desempeña la platería como un arte culto y refinado, de gran importancia en la historia del arte español.

Me gustaría felicitar al Departamento de Historia del Arte y a la Facultad de Letras de la Universidad de Murcia por alentar de manera decidida el conjunto de actividades, de índole lúdica y festiva pero también académica, que cada año se celebran en honor a San Eloy, artífice de los metales nobles y de las preciosas gemas que no se dejó atrapar por la idolatría a las cosas perecederas.

El volumen que el amable lector tiene en sus manos recoge en sus páginas importantes estudios de acreditados especialistas en platería, y constituye una prueba fehaciente de trabajo bien hecho, de la generosidad intelectual de sus autores y de la vocación de servicio a la ciudadanía que mueve a todos los que, desde la Universidad y desde otros centros de investigación, hacen posible el conocimiento y la difusión de unas manifestaciones artísticas tan enraizadas en nuestra trayectoria histórica, social y cultural.

Pascual Martínez Ortiz
Fiel Contraste de Honor 2012
Gerente de la Fundación Cajamurcia



ESTUDIOS

Plateros de Guatemala
EL PLATERO JORGE DE MAYORGA
Anteriormente conocido como Pero Xuárez de Mayorga

JAVIER ABAD VIELA
Arquitecto

Maestro platero de mazonería inédito. Pese a conocerse un número comparativamente elevado de importantes obras marcadas por él, la biografía del platero que señalaba sus trabajos con el apellido "Maiorga" en dos improntas distintas, nos resultaba elusiva en extremo. Sin embargo, no hace demasiado tiempo, encontramos en una escritura una referencia indirecta a un "*Jorje de Mayorga, platero*". Fue tirando de este hilo como pudimos identificar con su auténtico nombre, escrito con las más variopintas ortografías —desde Xorje hasta Gorge–, a uno de los mayores orfebres del siglo en Guatemala. Ya establecida la verdadera identidad del maestro, fuimos localizando en el AGI (Archivo General de Indias) y en el AGCA (Archivo General de Centro América) un buen número de documentos (superan la treintena) que desplegaron ante nosotros la sorprendente trayectoria vital del platero socialmente más importante y con mayor éxito profesional en la Guatemala del siglo XVI.

Desde la publicación en 1981 de la gran obra de Josefina Alonso, el platero Jorge de Mayorga ha sido reiteradamente confundido por los especialistas que la siguen con Pero Xuárez de Mayorga, persona con quien al parecer nada le unía salvo el lugar de residencia[1]. Es cierto que en tres escrituras notariales, todas ellas del año 1564, hemos documentar en Guatemala a cierto Pero [o Pedro] Xuárez de Mayorga. En dichas escrituras funge como representante o apoderado diversos asuntos legales y en negocios particulares, pero en ninguna de ellas se menciona que también fuese platero, y su actividad conocida tampoco tiene nada que ver con ese arte. Con

1 J. ALONSO, *El Arte de la Platería en la Capitanía General de Guatemala*. Guatemala, 1981, vol. II, p. 271.

estas escrituras, Xuárez de Mayorga desaparece bruscamente de la documentación, siendo probable que muriera o se ausentara poco después del único año en el que lo hemos localizado en la ciudad. Esta desaparición resulta tanto más informativa, cuanto que el último tercio del siglo está mucho mejor documentado en el AGCA que las décadas anteriores, debido a la supervivencia de un substancialmente mayor porcentaje de protocolos de los escribanos de Guatemala y a la de varios documentos que dan una idea bastante aproximada del gremio de plateros.

Sin embargo, residió en Guatemala un segundo Pedro Xuárez [sin el toponímico *de Mayorga*] y fue platero. Lo tenemos documentado en tres ocasiones desde 1560 hasta 1568. Al parecer, Josefina Alonso lo encontró actuando como testigo en un contrato de aprendizaje con el maestro Diego Montero de 1568. En los documentos hallados por nosotros en los que se menciona su oficio de platero se le identifica siempre como Pedro Xuárez. Precisamente en uno de ellos, este hombre aparece comprando en la almoneda celebrada en 1560 de los bienes de cierto difunto unas herramientas de platero. La venta se celebraba en presencia de Jorge de Mayorga, albacea testamentario del fallecido. Finalmente, de nuevo en 1568, Pedro Xuárez recibe poder de su mujer (llamada Elvira Vaquero) para cobrar la herencia que le había dejado su padre. A partir de este año, el platero desaparece de la documentación y no figura en ninguno de los documentos fundamentales para el conocimiento del gremio en las siguientes décadas. Josefina Alonso pensó que no pasó de oficial, (en realidad es probable que trabajara fundamentalmente para otros plateros como hicieron muchos). Sin embargo, durante el siglo XVI, no estaban bien diferenciadas en el lenguaje las categorías de maestro y de oficial. En la mayoría de las escrituras de esta época, los miembros del gremio vienen identificados simplemente como plateros, plateros de plata, o plateros de oro.

Jorge de Mayorga

Jorge de Mayorga nació en León hacia 1525, de familia perteneciente a la pequeña nobleza del reino, siendo uno de los tres plateros universalmente tenidos por hidalgos de portal en el siglo XVI guatemalteco. Debió recibir licencia de paso a Indias a principios de 1553, cruzó el océano acompañado de un criado llamado Alonso de Mata y llevando con él dos esclavos[2]. Es posible que también viajara con él su mujer. Mayorga está ya documentado en la ciudad en 1557 y su esposa en 1554. Aunque hemos encontrado desde tempranas fechas en el territorio de la Audiencia de los Confines o de Guatemala, diversos individuos procedentes del antiguo Reino de León apellidados Mayorga, Vaca, Vaca de Castro o Cabeza de Vaca –los tres últimos son apellidos llevados por familiares del platero en diversos grados–, no hemos podido probar una relación directa de Mayorga con estos personajes. El estado

2 AGI. Pasajeros, L. 3, E. 2239.
No tenemos la licencia definitiva de embarque de Mayorga pero sí la de su criado. No sería extraño que este Alonso de Mata, natural de Ciudad Rodrigo, fuese oficial de platero.

actual de la investigación no alcanza a proporcionar el motivo por el que escogieron tanto él como su hermano, como destino final en Indias, Santiago de Guatemala y no México o Lima, ciudades que ofrecían oportunidades previsiblemente mayores a personas de un nivel social y económico que en España ya era superior a la media. En 1560 estaba casado con María [¿*de Brizuela*?], no sabemos si el matrimonio tuvo lugar en España o en Guatemala, aunque tendemos a creer mejor la primera posibilidad. Por la probanza de fray Pedro de Angulo, noticia confirmada luego por su hermano Diego, Jorge de Mayorga fue hombre casado, pero es posible que en 1588 ya hubiese enviudado. De cualquier manera, el leonés no dejó descendencia tras él, pero sí herederos, al fallecer durante el trascurso de la última década del siglo, quizás —sospechamos— entre 1593 y 1597, sin que de momento podamos precisar más, salvo que en 1601 ya había muerto.

Como hemos adelantado, Jorge de Mayorga procedía de familia que probó su hidalguía ante la Real Chancillería de Valladolid y pertenecía a la élite cultural y social del antiguo reino de León. El platero tuvo dos hermanos que como él pasaron a Indias: el capitán Francisco Vaca de Mayorga (Guatemala) y el presbítero Diego Vaca de Mayorga (Tunja, Nueva Granada), unos veintisiete años más joven que Jorge, además de una hermana que permaneció en España, cuyo nombre solamente podemos conjeturar y que en 1588 ya había fallecido.

No conocemos la fecha de la llegada a Guatemala de Francisco Vaca de Mayorga, el capitán estuvo casado con Antonia de Carvajal, con la que no tuvo descendencia. El matrimonio –que según dos fuentes distintas en 1588 todavía vivía, residiendo en la capital– parece haber dejado muy escasas huellas en la documentación. Sin embargo, una de sus propiedades rurales aparece descrita en 1863 como "*Lo de Baca*". Constaba de un sitio de 4 caballerías (unas 160 Ha) con molino, ingenio y potrero anejos, registrado en 1588 por Francisco Vaca de Mayorga en las faldas de la sierra de Tamagastepeque[3]. En la finca se había encontrado una –en la época– célebre mina de oro. En 1649 la propiedad pertenecía a los Jesuitas, quienes la habían adquirido el año anterior[4]. El más joven de los hermanos, Diego Vaca de Mayorga, clérigo presbítero, dice tener treinta y seis años, poco más o menos, en 1588. Aunque en ese año se hallaba en Madrid, residía habitualmente en la ciudad de Tunja en el Nuevo Reino de Granada, hacia donde partiría poco más tarde[5]. La documentación no nos

3 AGCA. A1.20, L.694, f. 671. Protocolo del escribano Felipe Díaz.

En 1648 corrió una escritura de compraventa de una hacienda, potrero y molino, situada en el valle de Pínula, "*en el paraje que llaman de Vaca*", en la que se declara que los tales bienes "*habían sido antiguamente propiedad de Francisco Vaca de Mayorga y de su mujer, Antonia de Carvajal*".

4 J. GAVARRETE, *Índice General del Archivo del extinguido Juzgado Privativo de Tierras*. Edición de Gustavo Palma Murga. México, 1991, p. 73.

5 Una parte de la familia, encabezada por Diego de Mayorga, hermano de Juan Antonio y probable tío del platero, se había establecido en el Nuevo Reino de Granada. También aparece allí un personaje que llevaba el mismo nombre y tenía el mismo grado militar que el hermano de Jorge. El capitán Francisco Vaca de Mayorga figura tanto en la conquista de la Nueva Granada como en las últimas campañas de los sucesores de Lagasca para la completa pacificación del Perú, habiendo recibido una encomienda como premio a sus servicios. Sin embargo, a menos que admitamos la posibilidad de una

ha dejado conocer con plena certeza el nombre de la hermana del platero, aunque pudo ser Juana de Mayorga Cabeza de Vaca (ver nota 9), en cambio podemos asegurar que la mujer tuvo dos hijas y un hijo, siendo este último, llamado Juan Cofiño de Mayorga, actor importante en la biografía del platero leonés.

Jorge de Mayorga fue considerado en ambos lados del océano un hombre muy rico; en 1588, su propio hermano Diego le atribuye una fortuna de ochenta mil ducados (aproximadamente unos 880.000 reales de plata, una cantidad muy relevante)[6]. De cualquier modo, como no fue infrecuente durante ese siglo sorprendente que fue el XVI, Mayorga ya disponía de una fortuna superior a la media antes de pasar a Guatemala, ciudad a la que llegará acompañado de un criado y llevando con él dos esclavos, caso extraordinariamente raro –que parece no volverá a suceder– en un platero viajando a Centroamérica.

La presencia del platero en cuatro probanzas como testigo de parte, rodeado de personas que habían sido o iban a ser alcaldes de la ciudad, de regidores, procuradores, contadores de la Real Caja y alcaides de la Santa Hermandad de la ciudad y valle de Guatemala, nos permite conjeturar, aunque todavía sin pruebas definitivas, que Jorge de Mayorga pudo haber alcanzado el oficio de regidor de la capital. En cualquier caso, tales compañías proclaman que el leonés formó parte de la élite social guatemalteca.

Durante un espacio de tiempo indeterminado que comienza en 1569 o primeros meses de 1570, tras la muerte de Cosme Román, anterior propietario del oficio, es posible que Jorge de Mayorga poseyera el oficio de ensayador, fundidor y marcador de la Real Caja de Guatemala. En 1570, un cliente pide al platero Gonzalo Vázquez que una vez acabadas las obras que le encargó, las lleve a Jorge de Mayorga para su examen. Es cierto que podría pensarse en una especie de control privado de la ley del metal. Sin embargo, Vázquez es avalado en el contrato de obra por el platero Tomás de Villasanta, en cuyo taller trabajaba usando sus herramientas a cambio de un porcentaje de sus ingresos, además de por el escultor Antonio de Rodas, colaborador habitual y socio en numerosas empresas del anterior. Esta circunstancia nos obliga a preguntarnos por qué causa se necesitaba un tercer platero para realizar un examen privado del contenido de oro de los objetos. Parece posible pensar que no se trataba de un control privado, sino oficial y realizado por el ensayador de la Real Caja. De cualquier modo, el eventual periodo de permanencia de Mayorga en el cargo –del que si bien no poseemos noticias absolutamente seguras, no faltan indicios circunstanciales– resulta totalmente impreciso. Tanto pudo tratarse de un breve interinato como durar varios años. Creemos, en cualquier caso, que –como mucho– debió abandonar la ensayaduría con anterioridad a 1575. Desafortunada-

bilocación, no pueden ser la misma persona: en el mismo año de 1588, el primero de ellos está documentado en Guatemala en dos ocasiones diferentes, mientras que el segundo presenta una probanza en la Real Audiencia de Nueva Granada.

6 En la segunda mitad del siglo XVI, el ducado o ducado de Castilla no era una moneda con existencia física real, sino una unidad de cuenta. Equivalía a 375 maravedíes que hacían en buena moneda 11 reales de plata provincial y 1 maravedí, aunque comúnmente se contara por solos los 11 reales.

mente, carecemos de la documentación que nos pueda confirmar la nómina de los ensayadores de Guatemala durante los últimos treinta años del siglo. Hoy por hoy, solamente estimamos posible que Lorenzo de Medina ocupara el cargo durante un periodo indeterminado que conjeturamos pudo trascurrir entre las cercanías de 1575 y la última década del siglo. En 1602, Tomás de Villasanta era "*balanzario de los caudales del Rey*", no sabemos si también ensayador, oficio distinto del anterior. Por otra parte, el bajísimo salario de un ensayador –99 tostones anuales, cobraderos a duras penas, más los derechos tasados por pieza examinada– no podía resultar muy estimulante para una persona de elevado nivel económico como era Mayorga.

Es seguro que como muchos plateros de la ciudad, Jorge de Mayorga tuvo otros ingresos aparte de los producidos por su obrador y, eventualmente, por su cargo. Entre sus bienes figuran haciendas rurales de alto valor y varios inmuebles en la capital. Es probable que fuese socio de su hermano Francisco en la propiedad de la explotación minera ya mencionada, que éste había registrado al norte de la ciudad, en la sierra de Tamagastepeque[7]. La documentación que hemos encontrado en el AGCA atestigua en muchas ocasiones su oficio de platero. También en el AGI, en al menos dos ocasiones, se le titula platero: la probanza de fray Pedro de Angulo y la testamentaría del comerciante Alonso de Angulo, procedente del Juzgado de Bienes de Difuntos, en la que la actividad de Mayorga como albacea se desarrolla entre 1560 y 1568.

Cuando en 1553 ó 1554, Mayorga pasa a Indias, las platerías de León, su ciudad de origen, sobresalen entre las más avanzadas técnica y artísticamente de España, en un momento en el que los obradores de ciudades como Toledo, Burgos, Cuenca, Sevilla, Córdoba, Zaragoza o Valencia destacaban a nivel mundial. Feudo de la familia Arfe, para entonces dirigida por Antonio de Arfe, hijo de Enrique, y por su primo, el también alemán Enrique Belcove. Según Juan de Arfe, los obradores de León encabezaron la introducción del lenguaje renacentista plateresco en España. En agosto de 1535, un grupo de leoneses de los que no se menciona oficio, pero entre los que figura Antonio de Arfe, solicita y obtiene licencia de embarque para el Perú. Uno de los compañeros es Juan Antonio de Mayorga, vecino de León, hijo del licenciado Juan de Mayorga y de "*madona Catalina de Tivor*", que había presentado probanza "*como no era de los prohibidos*"[8]. De Antonio de Arfe creemos que, pese a obtener el permiso, es muy probable que finalmente no viajara, puesto que en

7 Aunque damos aquí la localización que proporciona Gavarrete (nota 4), lo cierto es que con ese nombre solamente hemos podido localizar un volcán que se alza en el actual territorio de El Salvador, entre Santa Ana y Sonsonate, exactamente al sur de Santiago de Guatemala. Según unos, Tamagastepeque significa en náhuatl "pueblo de sacerdotes", y según otros equivale a "cerro de tamagas". La tamagas o tamagás es una serpiente venenosa (género *viperidae*) muy común en Centroamérica.

8 AGI. Contratación, 5536, L. 3, ff. 297–298.

Una mujer que recibe tratamiento de "*Madona*" y se llama Catalina de Tivor (*sic*) debió necesariamente tener origen italiano (Tibur: Tívoli) o centroeuropeo, en cualquier caso no español. En otros documentos aparece un Juan Antonio de Mayorga, "*carpintero*" trabajando para iglesias de pueblos del obispado de León. En uno de estos documentos se establece que recibe pagos por trabajos en el retablo de la iglesia.

1539 se le documenta en Santiago de Compostela. No sabemos si el resto del grupo lo hizo. En lo que a Juan Antonio de Mayorga se refiere, un vecino de León, hijo de una mujer de origen evidentemente extranjero y compañero de Antonio de Arfe, creemos posible, aunque no tengamos pruebas al respecto, que fuese también platero, o mejor, maestro de algún otro arte. Por otra parte, ambos, Mayorga y Arfe, este último quizás a través de su mujer, eran propietarios de tierras en la misma comarca denominada entonces "*tierras del conde de Luna*". Así pues, no cabe duda de que el compañero de Arfe pertenecía a la misma familia que Jorge de Mayorga (incluso es posible que fuese su padre) y de que, si cruzó el océano, volvió a la ciudad de León, donde está documentado en 1568[9] y 1569[10].

Mayorga llegó a Santiago de Guatemala con unos 25 años de edad, y entre su bagaje personal figuraba una excelente formación como platero, lo que plantea la cuestión de con quién aprendió y del taller en el que trabajó como oficial –o incluso si llegó a tener taller propio–. Si recordamos que tanto Jorge como su familia habían sido vecinos de León, ciudad en la que alguno de sus antepasados había llegado a regidores a finales del siglo XV, podemos conjeturar sin dificultad que la formación de Mayorga como platero tuvo lugar en su localidad natal. Su periodo de aprendizaje debió transcurrir en todo o en parte durante la tercera década del siglo. Pese a no haber encontrado datos seguros sobre la identidad de su maestro, creemos muy probable que en principio fuese el mismo Enrique de Arfe, seguido, quizás, por su hijo Antonio. En efecto, este último había nacido en 1510, en 1535 había sido compañero de viaje a Indias, al menos *in pectore*, del que quizás fuese padre o abuelo (en cualquier caso antepasado) de nuestro platero –Juan de Arfe nació en este mismo año y Mayorga, para entonces, debía tener alrededor de diez años de edad–. Las fechas del traslado a Valladolid de Antonio (poco después de 1550) coinciden con las del paso a Guatemala de Jorge, quien habría finalizado su aprendizaje hacia 1540. Es posible también que Mayorga residiera algún tiempo en Burgos, ciudad donde habría conocido a su mujer, antes de su paso a Indias.

Por otra parte, en toda la obra segura de Mayorga resuenan ecos cercanos de la producción de los Arfe y de su lenguaje artístico. A título de ejemplo, la estructura general y parte de la ornamentación de las espectaculares macollas que soportan las cruces proce-

9 Archivo Real Chancillería de Valladolid. Registro de Ejecutorias, caja 1137, 18.

Ejecutoria del pleito entablado por **Juan Antonio de Mayorga**, hijo de Juan de Mayorga, y por **Gaspar García** como curador *ad litem* de su nieta **Juana de Mayorga Cabeza de Vaca**, contra Alonso de Padilla, Gonzalo de Villafañe y el canónigo de la Catedral de León, Sebastián de Villafañe, como albaceas testamentarios del conde de Luna, Claudio Fernández de Quiñones, reclamando un molino y una heredad que les habían sido arrebatados por el difunto –además del sádico (para el investigador) tipo de letra utilizado por el escribano, la redacción del documento es confusa–. No podemos discernir si Gaspar García era el abuelo de la mujer o si la curaduría que ostentaba era por otra causa, quizás por ser su marido. Aunque no tenemos seguridad plena, no resulta despreciable la posibilidad de que esta Juana de Mayorga Cabeza de Vaca fuese hermana del platero Jorge de Mayorga y ambos fueran hijos del demandante. El canónigo Sebastián de Villafañe era tío abuelo por vía materna de Juan de Arfe.

10 Archivo Real Chancillería de Valladolid. Registro de Ejecutorias, caja 1160, 52.

Carta ejecutoria del pleito de Juan Antonio de Mayorga contra el fiscal, concejo y pecheros de la villa de Mayorga sobre ser hidalgo.

sionales de Tecpatán y de Socoltenango, derivan directamente de la última obra documentada de Enrique de Arfe: las mazas o cetros de la Catedral de Oviedo labradas en 1527. La similitud entre estas obras es tan grande que, en realidad, las macollas de Mayorga parecen traducciones literales al lenguaje renacentista de los cetros del alemán, de los que la macolla de Tecpatán, probablemente la primera obra conocida de Mayorga en el continente, conserva todavía trazas y formas enteramente góticas en pináculos y cresterías[11].

Las obras marcadas

Proporcionamos aquí la relación de las obras marcadas por Jorge de Mayorga que conocemos, hayan sido estudiadas directamente por nosotros o publicadas por especialistas solventes. Solamente en dos casos, incluimos obras que sin llevar su marca personal, son obra indudable del platero (números 13 y 14). Aunque para realizar una atribución o endosar una ajena, nos hemos atenido a ciertos protocolos que en nuestra opinión reducen drásticamente el riesgo de error, este no deja de existir. Por ello y por falta de espacio no incluimos otras obras atribuidas –de las que hay no pocas–, incluso aunque la atribución sea nuestra. Tampoco traemos obras fragmentarias, de las que alguna conocemos, aunque estén marcadas, como un cañón de varal de soporte de cruz magna en colección privada guatemalteca.

Obras anteriores a 1569–1570

Pese a que con seguridad, no marcó toda la plata que labró, Jorge de Mayorga utilizó punzón propio en dos versiones distintas y sucesivas. Por la extraordinaria coherencia de traza y decoración de las obras que llevan ambas marcas, no puede caber duda de que las dos corresponden al mismo obrador. En la primera, (JM1), de la que a día de hoy conocemos cinco ejemplares, se lee el apellido “MAIORGA” en mayúsculas, con las primeras letras fundidas, la “O” ausente, e inscrito en un rectángulo apaisado. Esta variante aparece siempre con la personal del ensayador Cosme Román, lo que sitúa su labrado entre 1554 y una fecha cercana a finales de los sesenta, anterior en cualquier caso al bienio 1569–1570, periodo en el que murió el ensayador[12]. Todos los objetos que llevan esta marca tuvieron su origen en

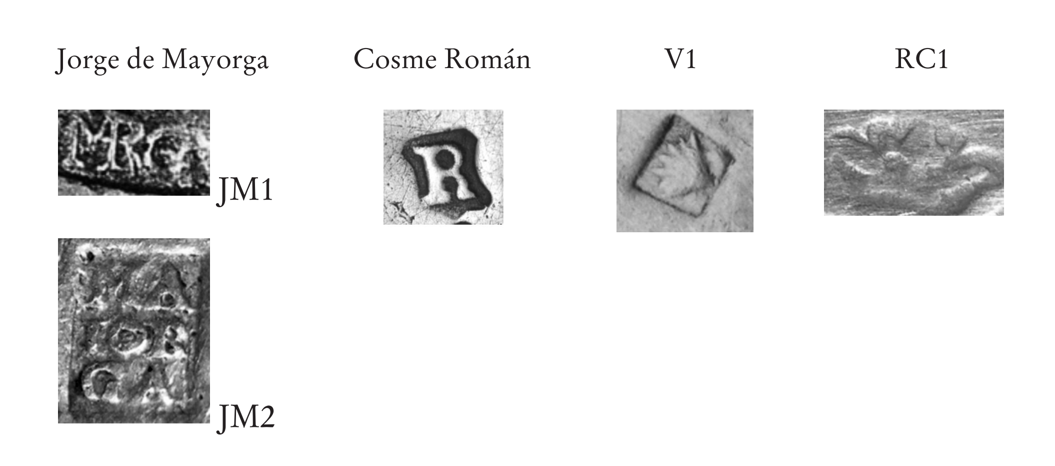
11 La cruz de Tecpatán está excelentemente reproducida en el catálogo de la exposición *Cinco Siglos de Plástica en Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez, 2000, con texto de J. ANDREU QUEVEDO, en la que se ofrece un amplio elenco de obras marcadas o atribuibles a Mayorga.

Para una ilustración suficiente de la macolla de Socoltenango ver J. OLVERA, *La Plata Colonial de Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez, 1992.

Los cetros de Enrique de Arfe están estudiados en Y. KAWAMURA, “Los cetros de Enrique de Arfe de la Catedral de Oviedo”. *Revista Anual Historia del Arte*. Universidad de Oviedo, 1990.

12 **Cosme Román**, platero y ensayador de la Real Caja desde septiembre de 1553 hasta su fallecimiento ocurrido entre el 29 de noviembre de 1568, fecha de una escritura en la que se le titula “*fundidor*” [ensayador], y el 20 de junio de 1570, cuando en otra escritura se menciona la capellanía fundada por “*Cosme Román, difunto*”. Los datos inéditos sobre la muerte del platero proceden del trabajo que estamos realizando desde hace varios años sobre los plateros de Guatemala.

encargos de la Orden de Predicadores o de alguno de sus miembros, entre los que estuvo el famoso obispo de la Verapaz, don fray Pedro de Angulo, quien a su muerte todavía era deudor del platero. Las marcas de ciudad y quinto son los primeros modelos conocidos de venera y *Real Corona* (V1 y RC1) utilizados por el mismo Román. Encontramos esta impronta sobre la gran cruz procesional que perteneció al convento de Santo Domingo de Tecpatán; en la macolla de cruz procesional de la iglesia del pueblo de Socoltenango (que originalmente era doctrina dominica), obras ya mencionadas; también en un plato de demanda con el escudo de la misma Orden en colección privada guatemalteca; sobre una cruz del Museo Nacional de Historia de México y, por último, en una tercera cruz procesional en colección privada publicada en 1994[13].



Tipología	Marcas	Cliente	Notas
1 Cruz magna	JM1–V1–RC1–C. Román	OP	Ex convento de Tecpatán (Chiapas)
2 Cruz magna	JM1–V1–RC1–C. Román	OP	Par. Socoltenango (Chiapas)
3 Cruz magna	JM1–V1–C. Román	OP	CP Guatemala (Esteras, 1994)
4 Cruz magna	JM1–V1–RC1–C. Román	OP	MNH México
5 Plato demanda	JM1–V1–RC1–C. Román	OP	CP Guatemala (Inédita)
6 Cruz de altar	JM2–V1–RC1–C. Román		Sotheby´s Londres 2007. Adquirida por el LACMA (*Lám.1–2–3*)

Obras posteriores a 1569–1570

Algo más numerosas (7) son las apariciones de la segunda variante (JM2), en la que figura el apellido del platero, “MA/IOR/GA”, escrito en letras ma-

13 C. ESTERAS, *La Platería en el Reino de Guatemala*. Guatemala, 1994, p. 48, il. 3.

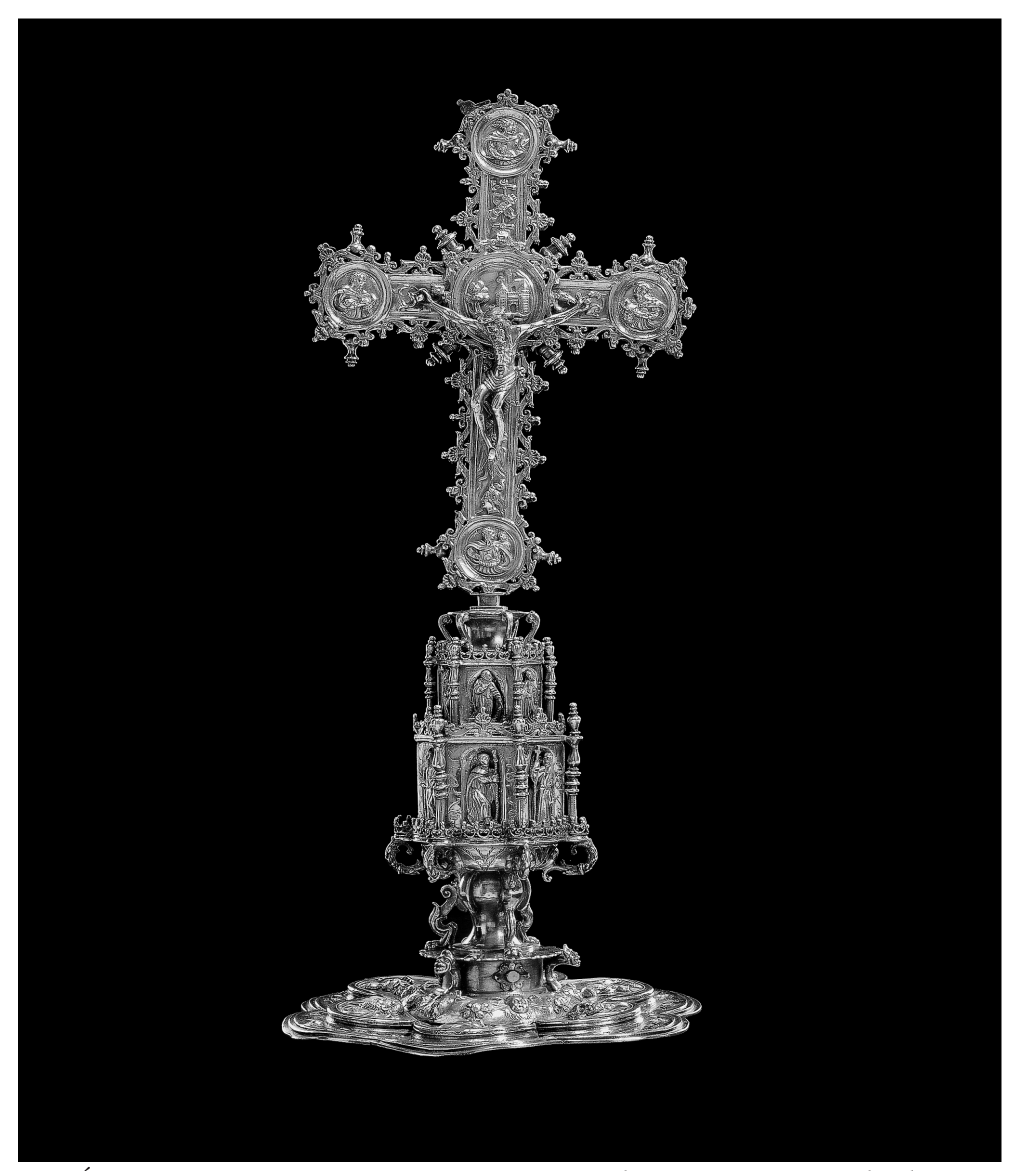


LÁMINA 1. *JORGE DE MAYORGA, antes de 1569-1570. Cruz de altar. Los Angeles County Museum of Art.* Foto cortesía de Sotheby´s Picture Library.

yúsculas grabadas con excelente estilo y dispuestas en tres líneas inscritas en una ventana rectangular. Hemos encontrado siete ejemplares de esta impronta sobre un grupo de objetos, todos de platería litúrgica. Creemos que el punzón hubo de ser grabado durante la segunda mitad de la década de los sesenta, en

cualquier caso antes de 1569–1570, puesto que su impronta aparece junto a la de Cosme Román, acompañada como es habitual por las de ciudad y Quinto (V1) y (RC1), sobre la espléndida cruz de altar vendida en Sotheby´s Londres en 2007 y hoy en el Museo de Los Ángeles (LACMA) (láms. 1, 2 y 3).

En los restantes ejemplares que conocemos, esta segunda variante viene acompañada por la misma marca de Quinto (RC1), pero la marca de ciudad ha cambiado (cuando aparecen ambas, lo que no siempre sucede), siendo en este caso el cronológicamente segundo modelo de venera, que en nuestro trabajo denominamos (V2), cuyo uso debió comenzar poco después de la muerte de Cosme Román y continuó hasta las cercanías de 1600.

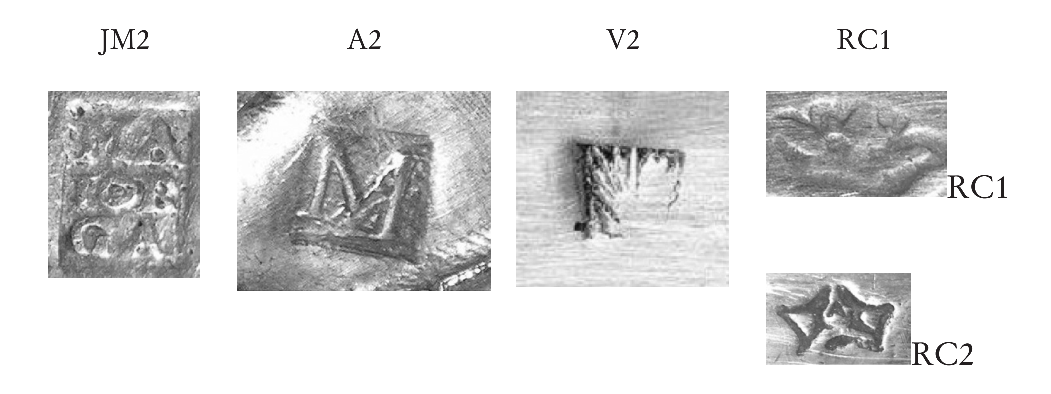
Al mismo tiempo, sobre dos obras de este grupo (cáliz y cruz–ostensorio) aparece también una marca personal publicada inicialmente en 1992 por Cristina Esteras, sin atribuirla a platero alguno[14]. Las improntas dejadas sobre ambos objetos son idénticas, y son, sin duda, producto de un mismo punzón que mantiene notables similitudes con otros dos utilizados en Guatemala: los atribuidos a Andrés Marcuello (1532, +entre 1589 y 1602) y Lorenzo de Medina (1533, +entre 1604 y 1616). Sin embargo, esta marca, aunque próxima, es claramente distinta a la que podríamos atribuir a Marcuello algunos años antes, en la época de la ensayaduría de Cosme Román; siendo también diferente, aunque de nuevo particularmente cercana, a la del punzón utilizado durante el mismo periodo por Lorenzo de Medina. La impronta que deja este punzón –(A2) en nuestro trabajo– consiste en las letras eme y a mayúsculas fundidas, en el interior de una ventana cuadrada. Al contrario de lo que sucede con las marcas mencionadas, el conjunto resulta bastante impreciso, pudiendo existir otras letras integradas en el conjunto. Considerando la existencia de otro platero activo en Guatemala de nombre Alonso de Monroy (1543, +después de 1606), hoy por hoy, las posibilidades de error en la atribución de de esta marca a un maestro en particular resultan muy elevadas.

Si bien la circunstancia de la aparición sobre el mismo objeto de las marcas de Román y de Mayorga no ofrece dudas respecto a la autoría de la obra, hipotéticamente no sucedería lo mismo con la segunda marca, de la que no aventuramos aquí una atribución concreta. Aunque solo conocemos de primera mano la cruz–ostensorio con santos dominicos en colección privada, la impronta encontrada por Cristina Esteras sobre un cáliz de colección particular mexicana pertenece sin duda al mismo punzón. Considerando que existe la posibilidad de que una de las marcas corresponda al platero y la otra al ensayador, queda solamente discernir a quien corresponde la autoría de los objetos. Sin embargo, al menos en el caso de la citada cruz–ostensorio, obra que hemos podido estudiar de primera mano, tanto la traza como la técnica son plenamente coherentes con las que ofrece el resto de las obras marcadas por Mayorga.

14 C. ESTERAS, *Marcas de la Platería Hispanoamericana Siglos XVI–XIX*. Madrid, 1992, p. 115.



LÁMINA 2. *JORGE DE MAYORGA, antes de 1569-1570. Cruz de altar (detalle). Tondo en fundición con la imagen de San Juan. Sobre el evangelista, aparece exactamente reproducida la cabeza de un dios o guerrero maya, de los que tantos ejemplares esculpidos o pintados debió conocer el platero. Ambos motivos serán reutilizados por Mayorga en la cruz ostensorio nº 14.*



7 Cruz–ostensorio	JM2–RC1–A2	OP	CP Guatemala (Inédita)
8 Cáliz con esmaltes	JM2–RC1–¿?		CP Madrid (Esteras 2002)
9 Cáliz	JM2–RC1–A2		CP México (Esteras 1992)
10 Cáliz	JM2–RC1	OP	Diócesis de Tuxtla Rodríguez (Mx)
11 Cruz Magna	JM2–V2–RC1	OP	Par. Citalá (Chiapas)
12 Corona Virgen	JM2–RC1	OP	Par. Socoltenango (Chiapas)
13 Cruz de cofradía (a)	RC2	OP	Diócesis de Tuxtla Rodríguez (Mx)[15]
14 Cruz ostensorio (a)		OP	Ex convento de Tecpatán[16]

La documentación

1553 Con fecha de 30 de enero, una Real Cédula autoriza a Jorge de Mayorga para que lleve a Indias dos esclavos negros, por los que ya había abonado los correspondientes derechos. Como hemos adelantado, un hecho tan insólito indica que el platero era ya una persona de un destacable nivel social y económico antes de embarcar para Honduras[17].

En este mismo año, Alonso de Mata, vecino de Ciudad Rodrigo, recibe permiso de embarque hacia Honduras como criado de Jorge de Mayorga[18].

1560 Fray Pedro de Angulo, solicita ante la Real Audiencia una probanza de oficio

15 La cruz, de potente traza, lleva la impronta de la *Real Corona* en su segundo modelo (RC2) que tenemos fechada desde 1594 hasta 1638, pero cuyo uso debió empezar con alguna anterioridad. Es marca muy rara que nunca hemos visto junto a la personal de un platero, y solo en una ocasión acompañando la marca de ciudad (V2). Es obra de fundición, por lo que pudiera tratarse de una réplica, pero en cualquier caso su diseño es obra de Mayorga, quien reutiliza el tondo de fundición con la imagen de Dios Padre que ya había usado en la cruz de altar del LACMA. Si la cruz, como pensamos, procede del taller del leonés sería su última obra conocida.

16 La cruz ostensorio contiene numerosos elementos de fundición procedentes de los mismos moldes utilizados para la cruz de altar nº 6, de la que es una versión ligeramente simplificada en su decoración.

17 AGI. Indiferente, 424, L. 22, f. 468r.

18 AA. VV., *Catálogo de pasajeros a Indias*. Vol. III (1539–1559). Sevilla, 1941, p. 151.



LÁMINA 3. *JORGE DE MAYORGA*, *antes de 1569-1570. Cruz de altar (detalle). Tondo en fundición con la imagen de Dios Padre que será reutilizado sobre la cruz nº.13, labrada probablemente unos 25 años más tarde.*

y parte, a solicitud del Rey –que acababa de presentarlo como futuro obispo de la Verapaz– con el fin de enviarla al Papa para su aprobación. Entre los testigos figuran personajes notables de la ciudad como el conquistador Juan de Aragón, el tesorero Francisco de Castellanos o el mismo obispo Marroquín. Sin embargo, con fecha 13 de mayo, el escribano Juan de Guevara da

fe de una circunstancia excepcional en este tipo de documentos: la presencia como testigo de una mujer llamada "*María de* [indescifrable][19], *mujer de Jorje de Mayorga, platero de plata vezino desta ciudad*". La testigo es oriunda del Valle de Mena, tiene treinta y seis años de edad (quizás la misma que su marido) y desde que tenía cinco o seis años de edad había vivido "*siempre*" en la ciudad de Burgos donde conoció a los padres de fray Pedro de Angulo, llamados Pedro de Angulo y Catalina de ¿Vargas?, mujer muy honrada, quien le había dado una carta para su hijo que ella le había entregado al llegar a "*esta tierra*", de lo que hacía seis años poco más o menos. Nótese que la mujer llegó a Guatemala el mismo año (1554) en el que presuntamente llegó su marido, lo que hace probable que el matrimonio se hubiera celebrado en España, y si ella había residido siempre en Burgos, Mayorga tuvo que conocerla en la capital castellana. No se puede descartar que la mujer de Mayorga tuviese algún grado de parentesco con el dominico, ambos procedían de pueblos muy cercanos, aunque el obispo hubiera nacido ya en la capital. Esta cercanía ayudaría a explicar el alto ascendiente que como platero tuvo Mayorga con la Orden de Predicadores, para la que realizó la mayor parte de su obra conocida[20].

En Golfo Dulce, a 29 de agosto de 1560, estando de camino hacia Santiago de Guatemala, enfermo de cuerpo pero sano de mente y voluntad, otorga testamento el castellano "*Alonso de Angulo, natural de Quintanilla* [del Monte] *a legua y media de Espinosa de los Monteros*", hijo de Pedro Fernández de Angulo y de María Saravia de Rueda, vecinos de dicha localidad. Es mercader con numerosos tratos con gentes de su gremio en Sevilla. Tras las mandas de rigor, lega un esclavo de nombre Martín a Jorge de Mayorga, funda una capellanía de 500 pesos de la que será patrón el mismo Mayorga, arregla sus cuentas y nombra herederos a sus padres si viven o a sus hermanos. Encarga el logro de sus últimas voluntades a sus albaceas, Hernando de Segura y Jorge de Mayorga. El testador debió morir al poco de testar: el 18 de septiembre siguiente ya están en marcha en la capital las gestiones de su testamentaría. Francisco de Morales Camacho, maestre de la nao *Los tres Reyes*, perteneciente a la flota llegada de Honduras en 1568, declara en Sevilla "*Que recibió e llevó en su poder del señor contador Pedro Romero, en nombre de Gorje de Mayorga, vezino de la ciudad de Guatimala, quinientos pesos de oro de minas de valor de cada un peso de a quatrocientos y cinquenta maravedíes*". Mayorga envía el dinero, como albacea testamentario de Alonso de Angulo, para que sea entregado a dos hermanas del difunto llamadas María de Brizuela y Catalina de Saravia.

También en este caso, resulta inevitable sospechar la existencia de alguna relación familiar entre Alonso de Angulo y la mujer del platero[21].

19 Debido a la incalificable letra de Guevara en este documento, y a que solo muy recientemente hemos encontrado este testimonio no hemos podido todavía descifrar el apellido de la mujer. Como pura conjetura podríamos ofrecer "*Brizuela*".

20 AGI. Guatemala, 111, N. 12.

21 AGI. Contratación, 207, N. I, R. 2.

En la almoneda de los bienes del difunto celebrada en presencia de "*Jorge de Mayorga, platero*", el escribano Juan de Guevara da fe del siguiente remate: "*Rematose una escubilla y un calzador y un martillo en Pº Xúarez, platero*"[22].

1562 En la ciudad de Santiago de Guatemala, a 3 de abril, Jorge de Mayorga, platero, otorga poder a Rodrigo Martínez de Garnica y al fraile dominico fray Gaspar Rodríguez, para cobrar lo que le adeudaban los albaceas y bienes de fray Pedro de Angulo, difunto obispo de la Verapaz[23]. El antiguo soldado y valeroso dominico había fallecido en 1561, lo que implica que apenas cinco años después de su llegada a Guatemala, el platero leonés ya trabajaba para importantes clientes entre los que destacaba la Orden de Predicadores, de la que parece haber sido platero preferente durante tres décadas.

Poco después, en 11 de abril, Alonso Dávila, presbítero, vicario del pueblo de Izguatlán, exime a Jorge de Mayorga del pago de un censo que pesaba sobre unas casas que el propio Mayorga había comprado por ochenta pesos de oro de minas al contado y la obligación de reconocer dicho censo[24].

1565 El presbítero Jerónimo Romero, otorga poderes a Jorge de Mayorga y al escribano real Luis Aceituno de Guzmán para asuntos judiciales y de otras clases con fecha 10 de octubre de este año[25].

1568 En este año, Mayorga reside en unas casas de su propiedad a corta distancia de la Plaza Mayor, a espaldas de las casas consistoriales[26].

En pública almoneda, celebrada en junio de 1568, el platero Jorge de Mayorga compra por el precio de 500 tostones de a 4 reales que se compromete a pagar el 16 de diciembre de ese mismo año, una casa y un solar en la ciudad que habían sido del difunto comerciante Pedro de Velasco[27].

1570 A 15 de junio, es posible que Mayorga fuese poseedor del oficio de ensayador y marcador de las Reales Cajas de Guatemala. Con esta fecha, Juan de Buenaventura, vecino de la ciudad de oficio campanero, requiere al platero de oro Gonzalo Vázquez para que, una vez acabadas, lleve las obras que le había encargado a Jorge de Mayorga para su examen. Los objetos consistían en una cruz con un crucificado y una imagen de Nuestra Señora "*a las espaldas*"; dos docenas de botones de oro, y una sortija con "*dos manos y una muerte*". Para ellos, Buenaventura había entregado 25 pesos de oro a Tomás de Villasanta y

22 **Juan de Guevara**, escribano público y del cabildo, natural de Laredo, era yerno de platero, y vivía en la misma calle que Jorge de Mayorga. Interviene en la mayoría de las escrituras en las que aparece el platero, y en su larga trayectoria profesional respeta siempre los apellidos compuestos, y aquellos casos (poco frecuentes) en los que la persona usaba segundo apellido. Es también por ello improbable, que el platero Pedro Xuárez y el procurador Pero Xuárez de Mayorga fuesen la misma persona.

23 AGCA. A1.20 L.733 f. 235. Protocolo del escribano Juan León.

24 AGCA. A1.20 L.733 f. 242. Protocolo del escribano Juan León.

25 AGCA. A1.20 L.733 f. 449v. Protocolo del escribano Juan León.

26 AGCA. A1.20 L.734 f. 9v. Protocolo del escribano Luis Aceituno de Guzmán.

27 AGI. Contratación, 206, N. 2, R. 2.

Antonio de Rodas que se corresponsabilizaron de su valor con Gonzalo Vázquez. El platero llevaría 70 tostones de a 4 reales por su trabajo, honorarios que equivalían exactamente al valor del metal utilizado[28].

1572 El 15 de septiembre, Juan León de la Rúa, vecino y escribano real de Santiago de Guatemala, donó a su mujer María de Valderrama, con la que estaba casado en segundas nupcias, unas casas situadas en la manzana de las "*Casas del Cabildo*" de la ciudad, que estaban gravadas con un censo de quinientos pesos a favor de Jorge Mayorga, representante de una memoria de misas (probablemente se trata de la capellanía fundada en 1560 por Alonso de Angulo), y un segundo censo por noventa pesos a favor del Hospital Real de Santiago. El matrimonio se había celebrado cinco años antes de la presente escritura, y el donante declara que su mujer se hallaba en ese momento sin bienes personales, pero que era de sangre hidalga, noble linaje y descendiente de "*conquistador de estas tierras*"[29].

Poco después, a 5 de octubre, el mismo Juan León otorga testamento ante el escribano real Luis Alfonso. En él, se informa que las casas previamente donadas a su mujer, las había comprado a Jorge de Mayorga por mil cincuenta pesos de oro (no especifica si en esta cantidad estaban incluidos los quinientos pesos impuestos a censo). Cruzando fechas mencionadas en el mismo documento se obtiene que la citada compra hubo de tener lugar entre 1550, fecha del primer matrimonio de Juan León, y 1567, fecha del segundo, con alguna mayor probabilidad hacia el tercio central del periodo. León decide que los libros de su oficio de escribano (protocolos) queden en poder del escribano Luis Aceituno de Guzmán, quien también oficiaría como albacea[30].

1574 En la probanza de méritos y servicios del contador de las Reales Cajas, Antonio de Rosales, presentada ante la Real Audiencia a 6 de octubre, Jorge de Mayorga, que dice ser de "*cincuenta años poco más o menos*", presta testimonio a favor del solicitante, a quien declara conocer "*de diez y siete años a esta parte*" (1557). Rosales pide al Rey que le sea aumentado, por su cortedad, el salario anual que percibe de 800 a 1.000 ducados. Además de esa cantidad se debían descontar los honorarios de un ayudante o "*teniente de contador*"[31].

1575 A 18 de julio, Jorge Mayorga compró a Diego de Salvatierra unas tierras colindantes con otras que ya eran de su propiedad. El precio fue de dos mil ciento diez tostones pagados al contado y la obligación de reconocimiento de un censo por otros mil quinientos tostones, que parece haber sido cancelado posteriormente, dado que el heredero de Mayorga las encontró libres de car-

28 AGCA. A1.20 L.733 f. 78. Protocolo del escribano Juan León.

29 AGCA. A1.20 L.440 f. 271. Protocolo del escribano Luis Aceituno de Guzmán.

30 AGCA. A1.20 L.440 f. 294. Protocolo del escribano Luis Aceituno de Guzmán.

31 AGI. Guatemala, 113, N. 39.

Antonio de Rosales llegó a Guatemala en 1557. Llevaba un criado llamado Pedro López. Todos los testigos que presenta para justificar su solicitud de mercedes al Rey tienen relación con su oficio de contador. Es probable que la confianza y conocimiento entre ambos, Rosales y Mayorga, que demuestra la probanza de méritos y servicios se originara en las Reales Cajas.

gas. Las tierras se hallaban próximas a Ciudad Vieja, anterior asentamiento de la capital hasta su destrucción en 1541[32].

1577 Melchor de Rosales, tras la muerte de su padre Antonio de Rosales, con fecha de 27 de febrero, solicita una probanza de méritos con la pretensión de obtener un cargo y otras mercedes. Aduce como respaldo a su petición que la muerte de su padre, contador de Guatemala durante diecisiete años, había dejado muy pobres a sus hijos. En la información aportada, el solicitante recurre, como antes había hecho su padre, al testimonio de Jorge de Mayorga y de varios miembros del cabildo[33].

1581 Diego Ramírez, contador interino de las Reales Cajas como sucesor de Antonio de Rosales, presenta a Jorge de Mayorga como testigo de parte en la información que promueve ante la audiencia con la finalidad de que el Rey transforme su oficio de interino en perpetuo, con el sueldo completo que suelen llevar los contadores de la ciudad[34].

1582 Marcos Ramírez, el mayor de los hijos del contador Diego Ramírez y sucesor en la encomienda que le había sido concedida a su padre, presenta probanza ante la Real Audiencia con la finalidad de obtener título de regidor como lo había tenido aquél. El solicitante presenta a Mayorga como testigo. Junto al platero, aparecen prestando testimonio el secretario Juan de Guevara, Álvaro de Lugo y Pedro Girón, todos regidores y los dos últimos alcaldes ordinarios en diversos periodos[35].

1583 En esta fecha, Mayorga poseía unas casas en el barrio de la Merced, siendo vecino suyo Alonso de Vargas Lobo. Este último era yerno de Bernal Díaz del Castillo. Esta es la segunda ocasión en la que documentamos inmuebles urbanos colindantes de ambos personajes[36].

1586 Además de los inmuebles anteriormente mencionados, en este año Mayorga poseía también unas casas en la manzana del Colegio de Doncellas, que había comprado en 1568 de los bienes de difuntos del comerciante y financiero Pedro de Velasco y que, pese a proceder de la misma testamentaría, no son las mencionadas anteriormente[37].

1588 El día primero de marzo[38], se presenta en Madrid ante el Consejo de Indias una poco común solicitud de licencia de embarque para las Indias: "*Juan Co-*

---

32 AGCA. A1.20 L.807 f. 188. Protocolo del escribano Pedro de Grijalva.

La propiedad fue adquirida por un total de 14.440 reales de plata, un elevado precio que indica que se trataba de un fundo importante.

33 AGI, Guatemala, 114, N. 12.

34 AGI, Guatemala, 114, N. 58.

Diego Ramírez, contador y procurador de la ciudad de Guatemala, alcalde de segundo voto en 1579 y de primer voto en 1584, también fue alcaide de la Santa Hermandad y encomendero. El sueldo de los funcionarios interinos era la mitad del que gozaban los propietarios del cargo.

35 AGI, Guatemala, 114, N. 71.

36 AGCA. A1.20 L.422 f. 148. Protocolo del escribano Cristóbal Aceituno.

37 AGCA. A1.20 L.424 f. 56. Protocolo del escribano Cristóbal Aceituno.

38 El primer testimonio de la probanza está fechado a 2 de marzo de 1587. Se trata de un evidente error del escribano: tanto la solicitud, como los siguientes testimonios y el registro de entrada de la probanza en el Consejo llevan fecha de 1588, precisamente entre el 1 y el 9 de marzo de este año.

fiño de Maiorga, natural de León, en las montañas, dize que es de edad de onze años y biéndose huérfano y de padres vien nacidos, tubo noticia de que en la provincia de Guatemala están dos tíos de mucho caudal sin hijos ni persona que los pueda suceder, ha determinado de pasar a aquellas partes para poder remediar dos hermanas que tiene en gran necesidad (…) *porque se le ha ofrecido ocasión de pasar a aquellas partes con un clérigo tío suio que vino del Nuevo Reino de Granada* (…)".

Para la probanza de cuanto dice y de la limpieza de sangre de su representado, el escribano Pedro de Salinas Briviesca ofrece varios testigos, el primero de los cuales es el propio tío del solicitante, el presbítero Diego Vaca de Mayorga: "(…) *en virtud de la comisión a mí dirigida por Juan Cofiño de Mayorga, presento por testigo a Diego Vaca de Mayorga, clérigo presbítero residente en la ciudad de Tunxa en el Nuevo Reino de Granada, estante al presente en esta corte, el qual juró in verbo sacerdotis en forma de decir verdad de lo que le fuere preguntado* (…) *dixo ser de edad de treynta y seys años poco más o menos, y aunque es tío del dicho Juan Cofiño, hijo de hermana suya, que no dexara de decir verdad* (…) *que conoce al dicho Juan Cofiño de Mayorga, que será de edad como de once a doze años, y que sabe este testigo que el susodicho tiene en la ciudad de Guatemala dos tíos, que el uno se llama Jorge de Mayorga y el otro el capitán Francisco Baca de Mayorga, hermanos de este testigo, los quales son personas ricas y muy hacendadas, el uno en más de ochenta mil ducados, y el otro de quarenta mil, los quales están casados, y que sabe este testigo que ninguno de los susodichos tiene hijo alguno que pueda heredar sus bienes, y assí an scrito a este testigo muchas veces que les enviase un sobrino suyo para podelle dexar los dichos bienes, y que este sobrino remediase a sus hermanas y deudos que están muy pobres y alcançados y pasan extrema neccessidad que están en la ciudad de León* (…) *y que son doncellas que no tienen con qué poder remediarse* (…) *y más dixo este testigo que él ha venido desde la ciudad de León a esta corte a buscar al dicho Juan Cofiño de Mayorga para enbiársele a los dichos, al qual ha hallado en esta corte en poder de don Diego de Latorre* (…)".

La probanza contiene el testimonio de otras tres personas, todas ellas de elevado nivel social, Nuño de Chaves Figueroa (nombrado en 1590 alcalde mayor de Tabasco), el capitán Juan de Torres (a la sazón alcalde mayor de la villa de la Santísima Trinidad de Sonsonate, estante en Madrid) y don Diego de Latorre, persona con derecho a tratamiento en cuya casa madrileña se hospedaba el menor. El primero dice conocer a Jorge de Mayorga de "*hace más de veynte años en la ciudad de Guatemala*"; mientras que el segundo testigo dice saber que Mayorga es natural de León y ambos confirman que se trata de una persona muy rica. El documento no menciona ni el oficio ni las posibles granjerías de los hermanos[39].

39 AGI. Indiferente, 2064, N. 17.

A finales de este mismo año, "*Jorge de Mayorga, platero*" aparece en la relación de habitantes de la capital confeccionada por los escribanos reales Cristóbal Aceituno y Juan de Guevara. La vivienda de su morada estaba situada en la "*calle del escribano* [Juan de] *Guevara*". Junto a él, consta su hermano "*Francisco Baca de Mayorga, casado*"[40].

1602 El día 6 de mayo de este año se otorga escritura de compraventa de una milpa y tierras de panllevar junto a Ciudad Vieja. El vendedor es el escribano Blas Hidalgo de Sierra. La finca lindaba por una parte con el rio Grande, y por otra con "***la milpa de los herederos de Jorge de Mayorga***"[41].

Acto seguido, el mismo día 6 de mayo, se oficializa la venta de unas tierras de panllevar junto a la Ciudad Vieja. El vendedor es el mismo de la escritura anterior y el precio es de tres mil tostones de a cuatro reales de plata al contado. Además, dichas tierras soportan un censo por otros tres mil tostones "***a favor del heredero de Jorge de Mayorga***", de cuyo tutor las había adquirido a su vez el vendedor[42].

40 AGI. Guatemala, 57.

41 AGCA. A1.20 L.430 f. 341. Protocolo del escribano Cristóbal Aceituno.

Sabemos que Mayorga no tuvo descendencia en su matrimonio, la mención a sus herederos puede significar que su sobrino Juan Cofiño de Mayorga había llegado finalmente a Guatemala.

42 AGCA. A1.20 L.430 f. 346. Protocolo del escribano Cristóbal Aceituno.

De nuevo se menciona, en esta ocasión en singular, al heredero de Jorge de Mayorga, todavía menor de edad, puesto que estaba representado por su tutor. Entre 1601 y 1602, Juan Cofiño de Mayorga cumpliría los veinticinco años que otorgaban la mayoría de edad y con ella la posibilidad de realizar transacciones, contratar y obligarse en nombre propio, luego la venta debió producirse antes de dicho año.

En torno a las mancerinas de plata del Museo Nacional de Artes Decorativas

JAVIER ALONSO BENITO
Museo Nacional de Artes Decorativas

Cada vez sabemos más cosas sobre la platería española de carácter civil. La publicación de algunas nutridas colecciones privadas de platería está sirviendo principalmente para ir completando el organigrama tipológico de esta disciplina, que hasta no hace mucho tiempo tan sólo podía descodificarse, de forma fragmentada, mediante la consulta de variedades documentales protocolares referidas a contratos y papeles testamentarios. Esa es una de las razones que han distanciado a la verdadera platería civil española del interés general, y sobre la que en los últimos años la investigación crítica está redoblando sus esfuerzos.

Durante la Edad Moderna hubo abundante platería civil en España y su producción no estuvo tan sólo localizada en los grandes centros de ebullición cultural y social de cada momento. Se sabe que en cada capital de provincia, ciudad importante, cabeza de diócesis, etc., proliferaron numerosos talleres y tiendas de platería que, si bien vivían en su mayor parte gracias a los contratos de piezas que firmaban con la Iglesia y al mantenimiento que requería su abundante patrimonio argentífero, solían recibir encargos para labrar piezas de platería civil de uso doméstico, guarnición equina y adorno personal. Esto no es una suposición, así aparece atestiguado en la documentación notarial de muchos cuerpos de protocolos provinciales.

Durante los siglos XVI, XVII y XVIII se comercializaba platería civil en nuestro país, y era del gusto de las diferentes capas de la burguesía y la nobleza tener en sus casas piezas de plata para adornar sus mesas y enriquecer sus aparadores. Esto ocurría a pesar de la represión contra el lujo ejercida por los distintos monarcas de la casa Habsburgo en los siglos XVI y XVII, que fue mitigada con la llegada de las dinastías borbónicas y su interés por democratizar algo más las artes. De otra

manera, no se podría explicar cómo, durante el siglo XVII y fuera de Madrid, los inventarios de bienes de ciertos personajes emparentados con la nobleza castellana y leonesa de segunda y tercera fila, relacionaran pequeños tesoros con, en algunos casos documentados, más de cuarenta kilogramos de plata. En ellos se anotan algunas tipologías de las que ni siquiera en la actualidad, al nivel que se encuentran los estudios, se tiene constancia, y ejemplos más abundantes de lo que se podría pensar respecto a tipos de los que a penas se han conservado unas pocas unidades publicadas, repetidas y reutilizadas hasta la saciedad en catálogos de exposiciones y galerías de excepciones.

Sin embargo, tras más de tres décadas de investigación, siguen sin localizarse demasiados rastros físicos de aquellas piezas. Entre las múltiples pragmáticas dictadas contra el lujo, llenas de medidas taxativas que pretendían intervenir de forma directa y profunda en la vida cotidiana de los ciudadanos, y los desastres de las guerras de Independencia y Civil, la platería civil española fue esquilmada. Primero, porque se pusieron continuas trabas a su avance y posterior desarrollo; después, porque las guerras acabaron con casi todo.

En estos edictos contra el lujo se mencionaba una cláusula que fomentó el desvío de la producción platera española hacia objetos de carácter religioso, dado que era la Iglesia la única entidad a la que, por ley, se le permitía encargar y adquirir piezas de plata necesarias para el correcto desarrollo de sus ceremonias. Gracias a esta "necesidad", ya durante el reinado de Felipe II, primer monarca que se esforzó generosamente en procurar la austeridad de sus vasallos, las iglesias se siguieron nutriendo de multitud de piezas, algunas de ellas salidas de los talleres de los más ilustres orfebres de cada momento, y los demás plateros, siguiendo el ejemplo de los grandes maestros, fueron especializándose de forma casi inconsciente en la ejecución de tipologías religiosas, las que más se demandaban y las que suponían el auténtico sustento de muchos artífices de todo el territorio nacional. En ese sentido, los efectos de las pragmáticas contra el lujo se dejaron sentir de forma más que evidente. Esta es la secuencia de los hechos y la principal razón por la que España esté, cuantitativamente hablando, en los puestos de cola de las potencias europeas históricas, en lo que se refiere a patrimonio de platería civil.

En cualquier caso, había plata en las casas, también se trabajaba en los principales talleres de las ciudades y era consumida principalmente por la nobleza laica y eclesiástica.

De entre las tipologías más o menos habituales en las grandes casas españolas de la Edad Moderna, el MNAD cuenta con una nutrida variedad de ejemplos, algunos de destacada calidad, que forman parte de la exposición permanente y suponen uno de los conjuntos destacados de platería entre los de los museos de este país. Cuatro de las piezas de esta colección son mancerinas de plata que la institución hizo públicas en 2005. Dos de ellas llaman especialmente la atención, no sólo por el inusitado interés que ha despertado su uso a lo largo del tiempo, sino porque se trata de las dos mancerinas de plata más antiguas que se han catalogado hasta el momento.

El chocolate en la sociedad española del siglo XVII

Según transmite la historia de la Conquista, los españoles probaron por primera vez el chocolate en Tenochtitlán, la capital Azteca ubicada donde hoy queda Ciudad de México. Le fue ofrecido al conquistador español Hernán Cortés a su llegada en 1519, cuando el emperador Azteca Moctezuma junto con su pueblo, los tomó, a él y a sus tropas, por una reencarnación del Dios *Quetzalcoatl* y sus huestes divinas. Moctezuma le daría entonces a Cortés el tratamiento debido a una divinidad y le ofrecería esta bebida, reservada sólo a personas de alta posición social. Esta bebida era denominada por el pueblo azteca *xocolatl*, vocablo que significa "agua espumosa". En honor a este episodio, a la planta del cacao se le daría su nombre científico, *Theobroma* (en griego "Alimento de los Dioses").

Se cree que Cortés introdujo el chocolate en España cuando volvió a la corte en 1528, aunque son varias las teorías que, apoyadas en ciertas crónicas, se barajan a este respecto. En cualquier caso, seguramente los primeros frutos del cacao y el preparado del chocolate arribaran a la Península transportados por la expedición del conquistador de Medellín. España, que ejerció un estricto control de la oferta del cacao hasta finales del siglo XVII, mantuvo su producción de chocolate en secreto durante casi un siglo.

Es de sobra conocido el hecho de que el sabor del chocolate que probó Cortés en Tenochitlan tendría poco que ver con el producto que se acostumbra a consumir en la actualidad, fruto de cambios que han buscado una adaptación más amable a los gustos generales. Sin ir mas lejos, el gusto dulce característico de este producto fue incluido en la producción de chocolate cuando la caña de azúcar fue importada desde las Islas Canarias e introducida en Nueva España. Dado que los españoles encontraban el sabor del chocolate demasiado amargo, fue necesario que unas monjas de Oaxaca le añadieran azúcar y vainilla para que la nueva golosina se convirtiera en una moda entre la nobleza española de Ultramar.

Ya en España, algunos monjes adaptaron esta bebida al paladar europeo; para ello se centraron en sustituir las especias amargas e incluso picantes empleadas por los nativos mexicanos, por productos como la leche, la miel o, como ya se había hecho anteriormente, el azúcar y la vainilla. Sólo los clérigos de ciertas órdenes regulares conocían los procedimientos adecuados para convertir el fruto del cacao en chocolate. Esta bebida, además, era consumida por los eclesiásticos que podían tener acceso a ella, dado que se consideraba que no rompía el ayuno.

A parte de su sabor, probablemente su aura de magnificencia suscitase el interés de las clases elevadas españolas destinadas en Perú o México. Grupos de familias nobles que proliferaban a la sombra de los distintos virreyes, eran gustosos de reunirse en las estancias de sus mansiones para, aprovechando cualquier onomástica o fecha conmemorativa, relacionarse los unos con los otros y hacer gala de sus más refinados gustos. En este contexto, el chocolate empezó a ocupar un espacio por derecho propio en el programa de estos festejos. A una determinada hora, cunado la tarde daba paso a la noche, engalanados sirvientes accedían de forma ordenada al salón

principal, transportando salvillas y bandejas con jícaras, pocillos u otros recipientes adecuados para servir y facilitar la toma del chocolate a unos invitados que solían aceptar el ofrecimiento de muy buen grado.

Según algunas crónicas, fue en el seno de este tipo de celebraciones donde tuvo su origen la tipología de la Mancerina: un plato con una o dos abrazaderas destinadas a albergar una jícara o pocillo de cerámica o porcelana y un vaso para el agua. En una de estas crónicas que pertenecen ya al legado popular, y cuya vigencia ha sido puesta en entredicho por varios autores, se decía que D. Pedro de Toledo y Leyva, grande de España, primer marqués de Mancera y virrey de Perú entre 1639 y 1648 y nieto legítimo del duque de Alba, era una persona muy cuidadosa con las relaciones sociales y celosa del protocolo exigido por su cargo. En las magníficas fiestas que al parecer celebraba con cierta frecuencia en los salones de su palacio, ofrecía a sus invitados todo tipo de entretenimientos; bailes, discursos de exaltación y abundante comida y bebida. Uno de los momentos álgidos de estos festejos lo constituía el ritual del chocolate, lujosamente servido en unos vasos o tazas colocadas sobre un pequeño plato, y esperado con entusiasmo por cuantos llenaban las mesas del virrey. Como quiera que fuera, en una de estas fiestas parece ser que alguno de los torpes invitados del virrey, por alguna razón, derramó de forma involuntaria el apreciado líquido sobre las finas vestiduras de una dama que estaba a su lado. El incidente dejó afligido al virrey, tanto es así que se tomó como un reto personal incorporar a la toma del chocolate un sistema de seguridad similar al que ya se venía usando para servir los huevos pasados por agua. Las indicaciones le fueron dadas a un platero que según la supuesta idea de D. Pedro, realizó la primera mancerina de plata.

El caso es que en los Museos de Perú no se conserva o no se ha hecho público aún ningún ejemplo de mancerina de plata. Donde sí se conservan es en México, virreinato administrado entre 1664 y 1673 por el hijo de D. Pedro, Antonio Sebastián de Toledo, segundo marques de Mancera y aficionado también al consumo de este producto. Algunos autores se muestran más proclives a pensar que fuera en el entorno de este virrey donde tuvo lugar el origen de nuestra tipología.

Desde muy joven D. Antonio Sebastián entró a trabajar al servicio de la corte española. Aventajado diplomático de su tiempo, tras sus diez años destinado en Nueva España, fue, como su padre, encargado de los destinos del virreinato de Perú, para después volver a la Península a desempeñar el cargo de Mayordomo Mayor de Mariana de Austria. Su apoyo a Felipe de Anjou en la sucesión al trono de España, le condujo a ser nombrado presidente del Consejo de Italia.

Evolución de la tipología

Lo cierto es que aún está por demostrar la raíz topográfica de la tipología de la mancerina, razón por la que se viene dando por bueno localizar su origen entre México y Perú a mediados del siglo XVII, una época de la que sólo quedan testimonios de carácter documental que tampoco ayudan a determinar con fiabilidad su procedencia última. Si atendemos a las evidencias, los ejemplos localizados en

México no son lo suficientemente antiguos como para aportar nuevas claves de conocimiento, aunque sin duda llama la atención el hecho de que, para referirse al pocillo de cerámica o porcelana que contenía el chocolate e iba incorporado dentro de la abrazadera, se empleara el término "jícara" –derivado de la voz nauatl *xicali*, un pequeño vaso empleado por los naturales mexicanos precolombinos–. De forma indirecta, esta pista podría ser la clave para decantar hacia México el origen de las mancerinas, aunque como se ha dicho, nada se sabe con seguridad a este respecto.

Aunque se conservan ejemplos y tipologías con morfología similar ideadas previamente por otras culturas, el empleo de este diseño para la toma del chocolate parece netamente español. Y lo es aunque fuera concebido en América, porque muy probablemente la necesidad de un objeto de estas características surgiera en los círculos entre los que se consumía el chocolate de forma más o menos habitual, esto es, en los círculos de españoles. En torno a mediados del siglo XVII, seguía vigente la orden por la que Felipe II restringía el ejercicio de la platería en América a "españoles hijos de españoles". Había que ser español para ser platero en las colonias, y en el siglo XVII, por lo general, esta norma se cumplió. Así que, la idea original, ya fuera del primero o el segundo marqués de Mancera, de alguno de sus amigos o sirvientes, o de alguno de los plateros que trabajaba en su entorno, partió de una mente española para asistir a un tipo de protocolo español.

Por los ejemplos que se conservan entre finales del siglo XVII y los albores del siglo XX, se puede trazar una típica evolución morfológica de la mancerina. Durante los periodos Barroco y Rococó, la tendencia general era la de realizar piezas de proyección circular con perfiles lobulados y de "contornos". Era la tónica general para piezas naturalmente ligeras y funcionales. Tenían una sola abrazadera central y en el plato quedaba un espacio convenientemente amplio para colocar las pastas dulces o los picatostes que solían acompañar a la toma del chocolate. Dada su eminente funcionalidad, en origen no eran piezas excesivamente decoradas, aunque gracias a la estética rococó se conservan algunos ejemplos con ornamentación finamente labrada en los campos susceptibles de ser decorados, generados en los platos y las abrazaderas. Durante esta época no se intervino en la morfología general de las mancerinas, que se mantuvo durante toda la decimoctava centuria, más allá de ir incorporando algunas abrazaderas removibles y otras con escotadura para las jícaras que incorporaban asa.

El neoclasicismo simplificó notablemente la estructura de las mancerinas, con motivos decorativos muy contenidos, se conservan bastantes ejemplos en los que los platos van tomando una forma decididamente ovalada. En el siglo XIX la producción de mancerinas se hizo más popular gracias a la democratización del chocolate; durante el segundo cuarto del siglo ya se conocen los primeros ejemplos de mancerinas de doble abrazadera. La incorporación de un espacio para colocar el vaso de agua que solía acompañar la toma del chocolate, supuso un cambio considerable en las mancerinas que vieron su plato, originalmente redondo, convertido en una tabla rectangular con los cercos descentrados y pequeñas asas curvas en sus lados cortos, una evolución que si bien dotaba de mayor aparato y completaba la

tipología, le restaba el manejo y la funcionalidad de los ejemplos originales, convirtiendo el platillo inicial en una suerte de bandejita.

Respecto a su mención documental, en la década de 1670 ya empezaban a enumerarse en algunos inventarios de bienes, aunque por entonces aún no se les llamaba mancerinas sino "platillos para chocolate". Solían componer pequeños conjuntos, casi siempre superiores a seis ejemplares y se comparaba su morfología con la de las flamenquillas –que sepamos, mucho más grandes que las mancerinas–, advirtiendo que su tamaño y peso era menor que el de estas y que el de los trincheros. Incorporaban un "hilo abajo", un pequeño cerco en el que ajustar la jícara. De las formas redonda y oblonga iniciales, se pasó al tipo venera, más decorativa y singular, una variedad morfológica que triunfó de manera extraordinaria en cerámica y porcelana.

¿Qué se usaba antes de que se popularizase el uso de la mancerina para el consumo individual del chocolate? En 1662 el inventario de la plata de la princesa de Paterno revela que Catalina de Moncada tenía en su casa un juego de objetos de plata destinados al servicio del chocolate, consistente en una salva grande con la que se transportaban seis tazas, también de plata, con dos asas y tapadores individuales –a modo de pequeñas ollas–.

Poco más se sabe de estas tipologías, que no tuvieron por qué dejar de utilizarse tras la llegada de la mancerina, ya que el chocolate no siempre se consumía caliente –continuó tomándose helado durante mucho tiempo–. Junto con los chocolateros, cucharitas de mango largo, pequeñas tazas y jícaras de plata, o incluso los denominados "aderezos de tomar chocolate para el camino" enriquecían la variedad de objetos que desde mediados del siglo XVII se producían en plata para adornar el consumo.

Los ejemplares del MNAD

Dos de las mancerinas que se conservan en el Museo Nacional de Artes Decorativas pertenecen a la primera fase de la evolución tipológica; son los números de inventario 26365 y 26366. Su plato presenta forma avenerada, con asiento circular, curvatura propia de una concha, lóbulos agallonados y abrazadera central calada, sin escotadura y fija. La forma avenerada, originalmente aplicada a las mancerinas de plata, se hizo popular gracias a soportes como la cerámica y sobre todo la porcelana salida de la fábrica de Alcora, entre las que se pueden encontrar ejemplares magníficos ya durante el segundo tercio del siglo XVIII. Décadas antes, entre 1695 y 1703 fueron labradas en Madrid las dos mancerinas de plata que se custodian en el MNAD. Son dos piezas de plata sencillas, con platos realizados mediante una técnica del batido que les aporta su acabado rugoso característico, lóbulos modelados y repasados por la cara vista, y abrazadera fundida y calada (lám. 1).

Ambas fueron labradas por el platero Juan de Ortega, un artífice madrileño del que se conservan escasos ejemplos de piezas marcadas y que, en este caso, se identificó con su impronta dividida en dos líneas: Jv. DE/ORTEGA. No se recuerda a Ortega como uno de los plateros destacados de su tiempo y la simplicidad de estas



LÁMINA 1. *Pareja de mancerinas. Juan de Ortega, Madrid, 1695-1703. MNAD Inv. 26365-6.*

dos mancerinas no permite apreciar sus excelencias técnicas. Ingresó en la Hermandad de San Eloy de mancebos plateros de Madrid a mediados de 1677, fue aprobado en su arte en septiembre del año siguiente y se tiene testimonio documental de su actividad hasta 1706[1]. Aunque es excepcional, no es del todo extraño que en vez de una, como viene siendo habitual, se hayan conservado dos mancerinas que incluso pudieron haber formado conjunto con otras tres o cuatro unidades idénticas. Aunque no se conservan conjuntos tan numerosos en plata, la documentación indica que existieron, dado que a finales del siglo XVII, para el ceremonial de la toma del chocolate, se consideraba decoroso presentar piezas a juego preferiblemente de plata. Como hemos dicho, la mancerina nació como tipología gracias al arte de la platería; los otros materiales se incorporarían a la producción de este objeto de forma posterior.

Las otras tres marcas que incorporan las piezas en la parte exterior del asiento, son la burilada, la impronta que la identificaba como pieza legal para su tráfico registrada en la oficina de Corte de Madrid (castillo), y el nombre del platero que por entonces se ocupaba de revisar las piezas y hacer cumplir la ley, que en este caso se trata de Matías Vallejo (AS/MT./VALLEGO). Esta última marca es la que aporta la información necesaria para determinar con exactitud las fechas en torno a las que fueron labradas estas piezas. Lejos de la limitada fama de su autor Juan de Ortega, Matías Vallejo debió ser un artífice más destacado y era nombrado platero

1 Incluir esta información ha sido posible gracias a la ayuda del profesor J. Manuel Cruz Valdovinos y la doctora Pilar Nieva Soto.



LÁMINA 2. *Mancerina. Diego Arias, Madrid, 1823-1826. MNAD Inv. 27381.*

de plata de Carlos II –sustituyendo en el cargo a Juan Blanco– a partir de 1696 y hasta el momento de su muerte, acaecida a principios de 1703. En años similares a los de su dedicación a los encargos reales, fue designado para desempeñar labores de contrastía en la oficina de Corte. Vallejo fue designado en 1695 para un cargo que desempeñó igualmente hasta el fin de sus días. Estas dos fechas son por tanto el límite cronológico de estas dos mancerinas, tramo que se podría acotar aún más si se tiene en cuenta que Vallejo falleció muy a principios de 1703, por lo que es posible que en las postrimerías de 1702 marcase sus últimas piezas.

Como ocurría en el caso de Ortega, son pocas las piezas que conservan la impronta de Vallejo en labores de fiel municipal, una de ellas se encuentra en la misma colección del Museo Nacional de Artes Decorativas, se trata de una lámpara de plata donada en 1695 a una iglesia, y en la que aparece reseñado como marcador de corte madrileña.

Si como algunos autores manifiestan, el origen de las mancerinas hubiera tenido lugar en México durante el mandato del virrey Toledo (1664–1673), la pareja que se muestra en esta institución sería una importante muestra del éxito que tuvo la tipología y de su rápida difusión. No en vano se trata de los ejemplares más tempranos documentados en España hasta la fecha y, por ende, dos de los ejemplos de mancerinas más antiguas del mundo.

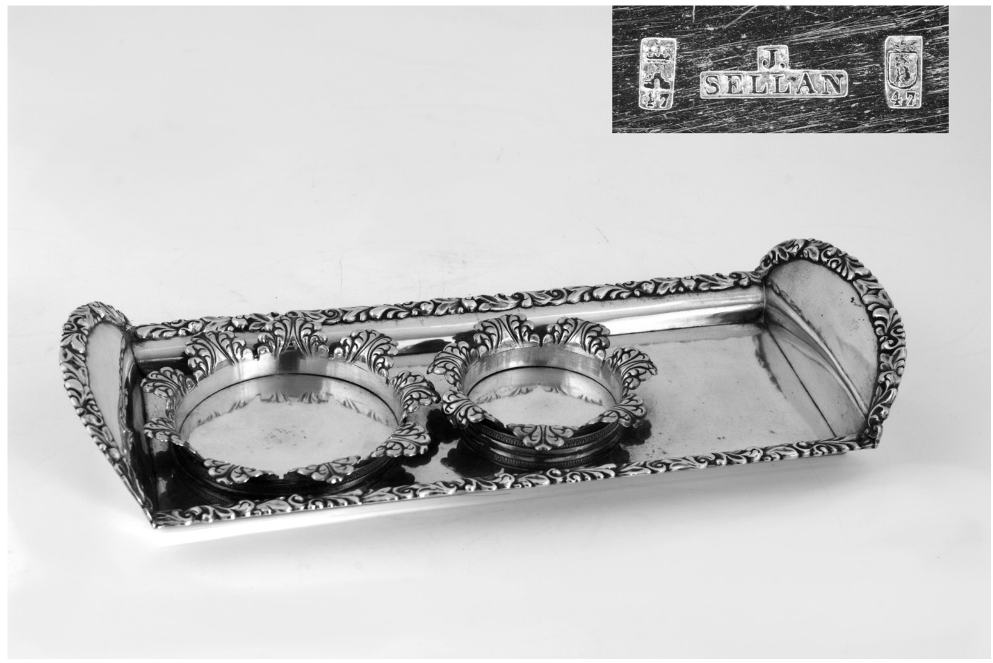


LÁMINA 3. *Mancerina. Juan Sellán, Madrid, 1847. MNAD Inv. 27367.*

El número de inventario 27381 es una mancerina de bandeja ovalada con abrazadera calada de motivos geométricos y escotadura lateral para incorporar una jícara con asa. Su decoración se reduce a la presencia de unas bandas estampadas con motivos lanceolados en la orilla de la bandeja y molduras de la abrazadera. La marca que ilustra esta pieza pertenece a Diego Arias, activo en Madrid entre 1814 y 1830, y con un número considerable de piezas catalogadas hasta el momento. Su obra se relaciona por parentescos con el círculo de Nicolás Chameroi, junto al que pudo trabajar como aprendiz u oficial. La grafía del punzón empleado en esta mancerina coincide con el de obras marcadas entre 1823 y 1826, difiere, sin embargo, de los que estampó en su primera pieza documentada, una salvilla de 1815, y de su impronta de 1828. Resulta singular el hecho de que esta pieza no incorpore los correspondientes contrastes madrileños de Villa y Corte, estampados en el resto de las piezas que integran su obra conocida (lám. 2).

A su ya notable registro de piezas, muchas de ellas de carácter civil, añadimos ahora esta mancerina que, con algunas variantes, abunda en una sobriedad neoclásica característica en muchas piezas madrileñas de la segunda y tercera décadas del siglo XIX; en otras obras conocidas, Arias maneja conceptos algo más evolucionados.

Por último, este museo alberga otra mancerina, en este caso con tabla rectangular de bordes vueltos y asiento liso con cerco doble. En los lados cortos se elevan dos

asas curvas generadas como prolongación vertical y vuelta de la propia tabla. El doble cerco está formado por hojas de acanto abiertas a manera de pétalos; el de mayor tamaño estaba destinado al vaso de agua y el otro a la jícara de chocolate, dejando aún espacio suficiente para los tradicionales bizcochos. Tiene número de inventario 27367 (lám. 3).

Sus marcas indican que se trata de una producción madrileña registrada en las oficinas de contrastía de la capital en 1847, que fue labrada por uno de los alumnos aventajados de la Real Fábrica de Platería Martínez, Juan Sellán. Nacido en Madrid, Sellán estuvo aprendiendo y trabajando en la Fábrica desde 1821, siendo a partir de 1842 cuando, como miembro aprobado del Colegio de San Eloy, se estableció por su cuenta en la capital. En su producción se advierten claras influencias de los patrones que salían de la Real Fábrica durante el segundo cuarto del siglo XIX. Sus modelos están cercanos a los de aquella producción –tenida casi como académica– y a pesar de trabajar durante prácticamente cuarenta años, su obra, que desarrolló diversas vertientes estéticas, mantuvo de forma patente el tono general de la platería Martínez. De sus piezas conocidas hasta el momento, las más antiguas con su marca son un juego de aguamanil conservado en el Museo Municipal de Madrid, verificado por el contraste en 1842.

Aunque se supone la existencia de ejemplos anteriores, la tipología de mancerina doble se desarrolló especialmente durante el segundo tercio del siglo XIX para atender a la demanda de nuevos usos y costumbres relativos a la toma del chocolate. Este modelo concretamente tuvo cierto éxito. Introducido por el propio Juan Sellán, se conservan varios ejemplos semejantes repartidos por diversas colecciones nacionales. Este ejemplar es muy similar a otros dos conservados, uno en una colección particular catalana y otro en el Museo Arqueológico Nacional. En aquellos, doce y dieciocho años posteriores respectivamente, las asas muestran un diseño vegetal calado que no aparece en esta, sin embargo se aprecia que las proporciones y otros detalles se mantuvieron durante prácticamente dos décadas. Las alas y las asas de todos ellos son las mismas y la disposición de los cercos idéntica. Estos recursos no los empleó únicamente en esta variante; en algunas otras mancerinas de un solo cerco labradas en los años cincuenta, se utilizaron las mismas matrices para troquelar la decoración que incorporan.

Con esta pieza se amplía en doce años la cronología que hasta el momento venía atribuyéndose al modelo.

Bibliografía:

J. ALONSO BENITO, *Platería y plateros leoneses de os siglos XVII y XVIII*. León, 2006.

J. ALONSO BENITO y M.V. HERRÁEZ ORTEGA, *Los plateros y las colecciones de platería de la catedral y el Museo Catedralicio Diocesano de León*. León, 2001.

J. BABELON, *Hernán Cortés*. Madrid, 1959.
J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de platería*. Madrid, 1982.
J.M. CRUZ VALDOVINOS, "La platería en la corte madrileña de los Habsburgos a los Borbones". *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003.
J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El arte de la plata. Colección Hernández–Mora Zapata*. Murcia, 2006.
J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El esplendor del arte de la plata. Colección Hernández–Mora Zapata*. Murcia, 2007.
M. MARTÍNEZ LLOPIS, *La dulcería española*. Madrid, 1999.
P. NIEVA SOTO, "Chocolateros españoles en plata: piezas conservadas y un dibujo inédito de Domingo de Urquiza". *Goya* nº 318 (2007), pp. 177–186.
M.F. PUERTA ROSELL, *Platería madrileña. Colecciones de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 2002.
R. REY y F. SANCHA, "La incautación de Alhajas del año 1836: un robo legalizado". *El primer liberalismo en Andalucía, 1808–1868: política, economía y sociabilidad*. Cádiz, 2001, pp. 145–192.
P. SAINZ, *Mancerinas hispánicas de plata*. Madrid, 1999.

Un sermón para san Eligio en la catedral de México en 1698

PILAR ANDUEZA UNANUA
Universidad de La Rioja

Dada la abundancia de metales preciosos en la Nueva España, no resulta extraño que el gremio de los plateros de la ciudad de México fuera el más destacado y rico de la capital del virreinato. Su presencia y visibilidad en la vida cotidiana novohispana no solo fue constante, sino que también resultó sobresaliente merced a su activa participación en la fiesta pública, especialmente durante el Barroco. De hecho, en las numerosas celebraciones de carácter civil y religioso que, tanto de manera ordinaria como extraordinaria, trasformaban efímeramente la ciudad, los plateros figuraban habitualmente en cortejos y procesiones en lugar preeminente portando sus estandartes. Ya en 1537 se les había señalado el privilegio de ocupar el primer lugar entre todos los gremios para la procesión del Corpus[1]. A todo ello se unía además la poderosa atracción que sobre toda la población ejercía la calle de los Plateros –actual calle Francisco I. Madero– en aquellos momentos festivos del calendario[2]. En efecto, aquellos artistas que se habían instalado en la antigua calle de San Francisco desde finales del siglo XVI siguiendo el mandato de varios virreyes[3], lograban

1 M. ROMERO DE TERREROS Y VINENT, *Las artes industriales en la Nueva España*. México D.F., 1923, p. 21.

2 Sobre la calle de Plateros puede verse: J.M. MARROQUI, *La ciudad de México. Contiene: El origen de los nombres de muchas de sus calles y plasas, del de varios establecimientos públicos y privados y no pocas noticias curiosas y entretenidas*. 2ª ed., México, 1969, pp. 192–198.

3 A. MONTERO ALARCÓN, “El gremio de plateros en la Nueva España”, en A. MONTERO ALARCÓN (ed.), *Platería Novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán*. Tepotzotlán, 1999, p. 30: ya desde 1580 para evitar fraudes se ordenó la concentración de plateros en la calle de San Francisco –M. ROMERO DE TERREROS Y VINENT, ob. cit., p. 21, indica que fue en 1563–, si bien normativas posteriores incidiendo en ello, como las de 1619 y, sobre todo, las ordenanzas de 1638 ponen de relieve que no se cumplió inicialmente aquella disposición. L. ANDERSON, *El arte de la Platería en México*. México D.F., 1956, p. 61: en las ordenanzas de 1638, la nº 26 decía: “Que todos los plateros se congreguen en la calle de San Francisco y no puedan tener sus tiendas fuera de ella, bajo penas”. La siguiente prohibía que, exceptuando en almonedas, se pudiera vender pieza alguna de plata en ninguna otra parte de la ciudad. Ya el marqués de Guadalcázar lo había ordenado en 1619.

convertir aquella céntrica rúa en un auténtico espectáculo para los sentidos, donde triunfaba la magnificencia.

En aquellas ocasiones especiales los orfebres sacaban sus mejores piezas a la calle y las exhibían combinándolas con espejos para obtener efectos visuales extraordinarios, a la vez que adornaban las fachadas de las casas con colgaduras, tapices y objetos variados como tibores chinos, piezas de loza, jaulas con pájaros, macetas con plantas, cuadros con poesías, banderas, gallardetes, etc., rematando la decoración con cadenetas de colores y cuerdas que quedaban suspendidas entre los edificios de ambos lados de la calle, de los que colgaban flores, pañuelos, farolillos y objetos variados. El gusto por el ornato y el artificio se manifestaba además a través de la construcción de arcos triunfales, perspectivas y altares con gradillas que recubrían con ricas telas rematadas con galones, flecos y borlas, además de flores, blandones, arañas, sin que faltaran braserillos que consumían plantas aromáticas. Pero ciertamente ésta sólo era una parte de su ostentosa participación en la fiesta barroca, a cuyo esplendor contribuían además a través de máscaras, desfiles, a veces con llamativos carros triunfales, toros, teatro, música, fuegos de artificio y luminarias, de lo que dieron buenos y detallados ejemplos Manuel Romero de Terreros, Artemio de Valle–Arizpe y Lawrence Anderson y, más recientemente, Morales Folguera, Tovar de Teresa, Mínguez y Fajardo. Entre los numerosos episodios narrados destacan especialmente la celebración de la subida a los altares de san Isidro Labrador o del beato Felipe de Jesús en el siglo XVII, y ya en la centuria siguiente la proclamación del patronato guadalupano en 1717, así como las entronizaciones de Carlos III y Carlos IV[4]. La subida al trono de estos monarcas se celebró con gran esplendor tanto en México como en Puebla de los Ángeles, merced en gran medida a las arquitecturas efímeras con contenidos emblemáticos erigidas y patrocinadas por los plateros que entonces ya se publicaron[5].

Además de la Inmaculada Concepción, los plateros en la Nueva España, siguien-

4 M. ROMERO DE TERREROS Y VINENT, ob. cit., pp. 23–24. A. de VALLE–ARIZPE, *Notas de Platería*. México, 1941, pp. 264–289. L. ANDERSON, ob. cit., pp. 115–125 y 168–189. J.M. MORALES FOLGUERA, *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*. Sevilla, 1991, pp. 64–78. G. TOVAR DE TERESA, “Arquitectura efímera y fiestas reales: la jura de Carlos IV en la ciudad de México en 1789”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* nº 48–49 (1992), pp. 353–378. V. MÍNGUEZ CORNELLES, *Los reyes distantes: imágenes del poder en el México virreinal*. Castelló de la Plana, 1995, pp. 75–78. E.I. ESTRADA DE GERLERO, “El obelisco de Carlos III en la Plaza Mayor de Puebla”, en H. PÉREZ MARTÍNEZ y B. SKINFILL NOGAL (eds.), *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*. Zamora, Michoacán, 2002, pp. 97–110.

5 *Explicación breve de los arcos y aparatos festivos, que para celebrar la exaltacion al trono de España D.N.R.C. el señor D. Carlos tercero, erigieron los professores de la plateria de tirar y batir el oro y la plata* (1761), *Obelisco que en la Ciudad de Puebla de los Ángeles, celebrando la Jura de nuestro rey y Sr. D. Carlos III, erigió el Nobilisimo y Leal Gremio de sus Plateros* (1763) y *Breve relación de las funciones, que hicieron en los días 31 de enero, 2 y 7 de Febrero de 1790, los patrones del Noble Arte de Plateria en debida demostración de su amor y lealtad por la Exaltación a el Trono de Nuestro Amado Soberano el Sr. Don Carlos IV* (1790). Pueden verse algunas de las ilustraciones de estas obras en: V. MÍNGUEZ y otros, *La fiesta barroca. Los virreinatos americanos (1560–1808)*. Castelló de la Plana, 2012, pp. 29, 233 y 296.

do la tradición europea, eligieron como patrono a san Eligio, tal y como quedó recogido en el punto número uno de las primeras ordenanzas efectivas tocantes al arte de la platería que mandó observar el marqués de Cadereyta el 20 de octubre de 1638, normativa que conocemos merced a su publicación por Anderson en 1956: "Apruebe la Cofradía la devoción que tienen de celebrar la fiesta de San Eligio, su patrón"[6]. Esta legislación pone de manifiesto además que los plateros constituían en realidad una cofradía gremial, donde aunaban intereses relativos a su oficio con otros de tipo religioso, devocional y benéfico–asistencial, tal y como ya apuntó Sanz Serrano[7].

El gremio de los plateros tenía su capilla en la catedral metropolitana, concedida por el arzobispo don Juan de Mañozca, que se corresponde con la actual capilla del Señor del Buen Despacho. Allí se alzaban los altares en honor a san Eligio y a la Inmaculada Concepción que acogían sendas imágenes de plata maciza, hoy desaparecidas[8]. La del obispo de Noyons, realizada en 1618 o 1628[9], seguía la iconografía del santo como obispo, de acuerdo con el modelo que se fue imponiendo en Europa y sobre todo en España desde el siglo XVI, triunfando plenamente en la centuria siguiente: vestido de pontifical, con mitra y báculo, en este caso de plata dorada[10]. Según recoge el Padre Francisco Florencia en el *Zodiaco Mariano* un tercer altar de la capilla estaba dedicado a Nuestra Señora de las Lágrimas, una imagen de vestir de una vara y media de alta, con túnica encarnada y manto azul, con un paño en su mano derecha, sobre cuyo origen daba cuenta el mencionado padre jesuita. Su fiesta la celebraban el día de los Dolores de María y su novena, que se iniciaba en Miércoles de Ceniza, en la iglesia del Espíritu Santo. Finalmente los plateros veneraban en su capilla al entonces beato mexicano Felipe de Jesús[11].

Lógicamente las festividades de san Eloy y la Purísima en el mes de diciembre concitaban el mayor interés para los plateros y año tras año se acompañaban de solemnísimas funciones religiosas. Entre las celebradas en honor a la Inmaculada cabe mencionar la acontecida en 1618, coincidiendo con el fervor inmaculista desatado en España. Aquel año los plateros estrenaron la imagen labrada en plata que procesionó por la calle de San Francisco para desembocar en la catedral: "Por esta singular calle, o nuevo paraíso, entró el día de la Concepción de la Virgen, a las siete de la mañana, la procesión más ilustre que el mexicano suelo ha conocido, acompa-

6 L. ANDERSON, ob. cit., pp. 56–63. Estas ordenanzas tuvieron precedentes en 1619 y 1623, si bien no se cumplieron. Las de 1638 se completaron con nuevas instrucciones auspiciadas por el virrey marqués de Casa Fuerte en 1773 y otras al declinar aquella centuria.

7 M.J. SANZ SERRANO, *Una hermandad gremial: San Eloy de los Plateros, 1341–1914*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996, p. 83. Las ordenanzas 2–6 eran relativas al funcionamiento de la hermandad o cofradía, siendo el resto hasta treinta y cuatro propias del ejercicio de la platería, para cerrarse con una relativa a la publicación de esta normativa.

8 A de VALLE–ARIZPE, ob. cit., pp. 260–262.

9 M. ROMERO DE TERREROS Y VINENT, ob. cit., p. 22, señala la fecha de 1618, mientras A. de VALLE–ARIZPE, ob. cit. p. 261, ofrece la de 1628.

10 Sobre la iconografía de san Eloy puede verse: M.J. SANZ SERRANO, ob. cit., pp. 30–41 y de la misma autora: "Iconografía de San Eligio en la Europa medieval". *Estudios de Platería. San Eloy 2001*. Murcia, 2001, pp. 257–271.

11 A. de VALLE–ARIZPE, ob. cit., pp. 260–268.

ñándole todas las religiones y clerecía…"[12]. La celebrada en 1662 también resultó extraordinaria pues se estrenó un nuevo retablo para la capilla, se limpió la imagen, a la que se le añadieron rayos sobredorados y una corona imperial de piedras y perlas, y como todos los años se celebró con procesión, función litúrgica, adorno de la calle, toros y luminarias, tal y como relató Gregorio Martín de Guijo en el *Diario de Sucesos Notables* (1648–1664)[13].

Al igual que en otras funciones litúrgicas sobresalientes, momento álgido en la celebración de las festividades de san Eloy y de la Inmaculada Concepción era el sermón. Todos los años la predicación corría a cargo de algún destacado presbítero y fueron varios los sermones proclamados que se imprimieron a costa del gremio de plateros. En relación con san Eligio, hasta el momento sólo conocíamos el que refirió, aunque no estudió, Valle–Arizpe bajo el título: *El Vice Dios de los plateros, Mejor platero de Dios San Eloy. Sermón que en la anual fiesta que la platería de México celebra, dixo el año proximo pasado de 1740 en la Santa Iglesia Catedral el P. F. Anastasio Antonio Pérez Menor*[14], que fue publicado en 1741[15]. A este ejemplar se unía el sermón que ahora analizamos, cuya primera referencia la aportó en 1816 Beristáin de Souza con una mera mención a un sermón de san Eloy[16]. El título completo lo publicó García Icazbalceta en el declinar del siglo XIX[17] y a él volvieron a hacer referencia otros estudiosos en repertorios bibliográficos mexicanos tiempo después[18]. Se trataba por tanto de una obra de la que sólo conocíamos su título y que se hallaba sin estudiar. Sacar a la luz su contenido es ahora nuestro objetivo. Fue predicado por don Pedro de Avendaño Suárez de Sousa en la seo metropolitana

12 A. MONTERO ALARCÓN, ob. cit., p. 32: *Relación de las fiestas que los artífices plateros, vecinos de México, celebraron a la Purísima Virgen María, el día de su Inmaculada Concepción. Año de 1618.*

13 M. ROMERO DE TERREROS Y VIVENT, ob. cit, pp. 22–23. A. de VALLE–ARIZPE, ob. cit., p. 264. A. MONTERO ALARCÓN, ob. cit., p. 32.

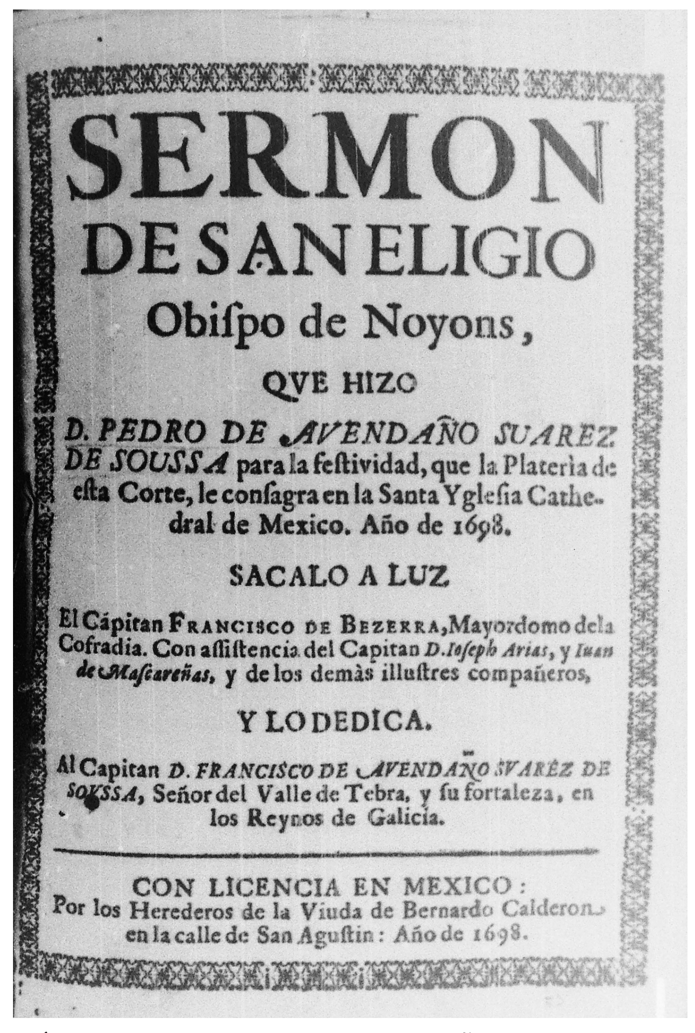
14 *…hijo de esta Santa Provincia del Santo Evangelio, Predicador de este Convento Grande, notario Apostólico, del Santo Officio, Expurgador y revisor de dicho Santo Tribunal, y Cura Teniente de los naturales de esta Parrochia de Señor San Joseph de México. Impreso a Instancias, y a Expensas de dicho noble Arte de la Platería, y lo dedica a la Mesa y Junta de los Tres Ramos, Plateros, Bateojas y Tiradores*. Citado por A. de VALLE–ARIZPE, ob. cit., p. 266.

15 Entre las ideas que contiene se encuentran la austeridad, la disciplina y la penitencia poniendo como ejemplo de ello a san Eloy. El predicador empleó en este sermón un emblema de Filippo Picinelli (*Mundus Symbolicus*), basado en el martilleado del oro para hacer laminillas: C. HERREJÓN PEREDO, *Del sermón al discurso cívico. México, 1760–1834*. Zamora, Michoacán, 2003, p. 54.

16 J.M. BERISTÁIN DE SOUZA, *Biblioteca hispano americana septentrional (1521–1850).* 3ª ed. Vol. I. México, 1947, p. 183. La primera edición corresponde a 1816.

17 J. GARCÍA ICAZBALCETA, "El Padre Avendaño. Reyertas más que literarias. Rectificaciones a Beristáin". *Memorias de la Academia mexicana*. T. III. México, 1886, pp. 138–139. También puede verse en: J. GARCÍA ICAZBALCETA, *Obras de D. J. García Icazbalceta*. T. II. México, 1896–1899, p. 177. Dado que se trata de la misma obra, citaremos a partir de ahora la primera por ser la original.

18 Entre ellos destacan: J.T. MEDINA, *La Imprenta en México (1539–1821).* T. III. Santiago de Chile, 1908, pp. 187–188. J. SIMÓN DÍAZ, *Bibliografía de la Literatura Hispánica*. 2ª ed. aumentada. T. VI. Madrid, 1973, pp. 140–142.



SERMON
DE SAN ELIGIO
Obiſpo de Noyons,
QVE HIZO
D. PEDRO DE AVENDAÑO SUAREZ
DE SOUSSA para la feſtividad, que la Plateria de
eſta Corte, le conſagra en la Santa Yglesia Cathe-
dral de Mexico. Año de 1698.
SACALO A LUZ
El Cápitan FRANCISCO DE BEZERRA, Mayordomo de la
Cofradia. Con aſſiſtencia del Capitan *D. Ioſeph Arias*, y *Iuan*
de Maſcareñas, y de los demàs illuſtres compañeros,
Y LO DEDICA.
Al Capitan *D. FRANCISCO DE AVENDAÑO SVAREZ DE*
SOUSSA, Señor del Valle de Tebra, y ſu fortaleza, en
los Reynos de Galicia.

CON LICENCIA EN MEXICO:
Por los Herederos de la Viuda de Bernardo Calderon,
en la calle de San Aguſtin: Año de 1698.

LÁMINA 1. *PEDRO DE AVENDAÑO. Sermón de San Eligio, Obispo de Noyons… Portada.*

en 1698 con motivo de la festividad del patrono de los plateros y publicado aquel mismo año bajo el título *Sermón de San Eligio obispo de Noyons, que hizo D. Pedro de Avendaño Suarez de Souza para la festividad, que la Platería de esta Corte, le consagra en la Santa Yglesia Catedral de México. Año de 1698* (lám. 1)[19]. Finalmente

19 Existen ejemplares de este sermón en las universidades de Texas, California, Biblioteca John Carter Brown, Biblioteca Estatal y Universitaria de Hamburgo Carl von Ossietzky y Biblioteca Nacional de España (Fuente: Worldcat). También custodia un ejemplar el Centro de Estudios de Historia de México Carso, según se desprende de su catálogo.

en relación con los sermones predicados con motivo de la celebración de san Eloy en la catedral mexicana hemos localizado también un libro manuscrito en la Biblioteca Nacional de España bajo el título *Sermón segundo de San Eligio, patrón de los plateros, en la Catedral de México*, año de (16)87, escrito por Juan Martínez de la Parra, cuya edición no nos consta[20].

El autor

Pedro de Avendaño era un criollo nacido en Amilpas, Nueva España, en 1654[21]. Sus antepasados, que habían prestado importantes servicios a la monarquía hispánica, procedían de Vizcaya, Andalucía y Galicia. Su padre Francisco de Avendaño y Billela, caballero de la Orden de Santiago, fue capitán de corazas y caballos en Flandes, caballerizo mayor del archiduque Alberto y de la infanta Isabel Clara Eugenia. Pasó a Indias como gobernador de Quautla y Amilpas. A la familia paterna de Pedro pertenecieron sus tíos Juan de Billela, también caballero santiaguista, que fue presidente del Consejo de Indias y Consejero de Estado, y Juan de Avendaño, que llegó a ser presidente de Guatemala. Primos de su padre eran los condes de Lences[22].

Entre sus ascendientes maternos sobresalió su abuelo materno, el general Fernando Suárez de Deza y Sousa, nacido en Vigo, casado con la sevillana Juana de Farfán, señor del Valle de Tebra y su fortaleza. Vistió también la cruz de Santiago y su vida transcurrió ligada a la marina mercante como capitán de ida y vuelta de Canarias a Indias de 1619 a 1624 y a los servicios prestados a la monarquía como almirante de la Armada de la Guarda de Indias, según nombramiento de 1625. Fue además cuatro veces general de la flota, primer general de la Armada de Barlovento, así como gobernador de la Nueva Vizcaya, castellano de la Veracruz y corregidor de México, donde destacó por su papel en la reconstrucción de la ciudad tras las graves inundaciones de 1629. Sus acciones fueron alabadas tanto por los vecinos como por los regidores de la capital, proponiendo al monarca que le adjudicara otro cargo cuando cesara allí como corregidor[23].

Aunque por su calidad de primogénito Pedro de Avendaño no estaba llamado a la vida religiosa, entró en el noviciado de la Compañía de Jesús en Tepozotlán en 1670[24]. Son pocos los datos que conocemos sobre su carrera académica y eclesiástica, si bien sabemos que se licenció y se dedicó a la oratoria sagrada donde, según Beristáin, "salió eminente", adjudicándole este autor una lucida carrera literaria y su ocupación como maestro de Retórica en el Colegio de San Pedro y San Pablo de

20 Catálogo de la Biblioteca Nacional de España.

21 J.M. BERISTÁIN DE SOUZA, ob. cit., p. 183. A. y A. BACKER y A. CARAYON, *Bibliothèque de la Compagnie de Jesús*. T. I. Bruxelles–Paris, 1890, p. 683.

22 *Sermón de San Eligio obispo de Noyons…* ff. 1r y 2.

23 Ibídem, ff. 2r, 2v y 3r. Sobre la figura de Fernando Suárez de Deza y Sousa puede verse: M.L. PAZOS PAZOS, "Corregidores gallegos en la Nueva España. Apuntes de algunas trayectorias en la administración colonial". *Semata: Ciencias Sociais e Humanidades* 15 (2003), pp. 450–452.

24 J.M. BERISTÁIN DE SOUZA, ob. cit., p. 183.

México[25]. La dedicatoria de este sermón nos aporta algunas noticias biográficas. En nuestra opinión, García Icazbalceta debió de manejar este sermón, dadas las coincidencias en sus aportaciones biográficas, si bien en ningún momento lo cita como fuente[26]. Así se señala su aplicación continua a las letras sagradas, destacando su participación tanto en Filosofía donde sustentó tres actos literarios como otros tres en Teología, defendiendo en uno de ellos durante todo un día cuarenta y ocho materias: veinticuatro escolásticas, doce de teología moral y otras doce de cánones y leyes. Para las fechas en que se predicó este sermón llevaba ya –siempre de acuerdo con la dedicatoria del sermón– diecisiete años como predicador, habiendo proclamado para entonces trescientos cincuenta y tres sermones "todos con aplauso (como lo admira todo este reyno) en las fiestas mas clasicas, assí de las cathedrales, como de los conventos de Religiosos y Religiosas en las fiestas titulares de sus Patrones"[27].

Beristáin señala además que le llamaban el "Vieyra mexicano", llegando a Roma su fama. Ahonda en esta faceta del jesuita al recoger las palabras de fray Agustín de Vetancurt: "No es menester mas que saber dónde predica, para que los más entendidos y de buen gusto se muevan para oirle"[28]. No debe de extrañarnos por tanto que el gremio de plateros, el más poderoso y rico de la ciudad, buscara a uno de los predicadores más afamados del virreinato. No en vano, la celebridad y el estilo literario y creador del sacerdote, junto con su autoridad moral e intelectual, eran factores primordiales para atraer al público hacia los sermones, especialmente entre las élites urbanas, máxime si tenemos en cuenta la creciente oferta de literatura religiosa durante el siglo XVII[29].

De los sermones impresos que había predicado el Padre Avendaño hasta entonces se han conservado en diversas bibliotecas y colecciones particulares los siguientes[30]:

–Sermon del Glorioso Abbad S. Bernardo predicado el dia quinto de la Octava, que su muy religioso Convento de Señoras Religiosas de esta ciudad le dedica a 24 de agosto, día el Inclito Apostol San Bartolomè… por el P. Pedro de Avendaño, de la Compañía de Jesús. Año de 1687[31].

25 Ibídem, pp. 183–184.

26 J. GARCÍA ICAZBALCETA, "El Padre Avendaño…" ob. cit., pp. 117–118.

27 *Sermón de San Eligio obispo de Noyons…* f. 3v.

28 J.M. BERISTÁIN DE SOUZA, ob. cit., p. 183. Lo repite también J. GARCÍA ICAZBALCETA, "El Padre Avendaño…" ob. cit., p. 118.

29 A. CASTAÑO, "Sermón y literatura. La imagen del predicador en algunos sermones de la Nueva España". *Acta Poética* 29,2 (2008), p. 204. P. CHINCHILLA, "De la *Compositio Loci* a la República de las Letras", en B. LÓPEZ DE MARISCAL y N. J. DYER, (eds.), *El sermón novohispano como texto de cultura*. New York, 2012, p. 29.

30 Los sermones impresos de Avendaño que hemos hallado después de una búsqueda exhaustiva en diversas bibliotecas de todo el mundo son diez, que vienen a coincidir con los que ya reseñó J. GARCÍA ICAZBALCETA, "El Padre Avendaño…" ob. cit., pp. 136–140. Poco después J.T. MEDINA, ob. cit., pp. 28, 33, 111, 125, 162, 174, 175, 177, 187, 206 y 324 volvió a recogerlos. Finalmente J. SIMÓN DÍAZ, ob. cit., pp. 140–142 también los refirió. A todos ellos se unen además una aprobación, tres pareceres y una censura emitidas por Avendaño en sermones de otros autores.

31 Se conservan ejemplares en las siguientes instituciones: Universidad de California, Universidad Brown, Bibam Biblioteca Nacional de Chile, Biblioteca Británica, Universidad de Magdeburgo, Biblioteca Estatal y Universitaria de Hamburgo Carl von Ossietzky, Biblioteca des Ibero–Amerikanischen Instituts PreuBicher Kulturbesitz (Fuente: Worldcat).

–*Sermon que en la fiesta titular que celebra la Compañía de Bethlem en su Hospital de Convalecientes de aquesta Ciudad de Mexico. Predicó El Padre Pedro de Avendaño de la Compañía de Jesús… Año de 1687*[32]. Su edición vio la luz al año siguiente.

–*Sermon de N. S. S. Padre y Señor San Pedro. Principe de la Iglesia. Predicado En su Hospital Real de la Ciudad de los Angeles a 4 de julio de 1694. En la fiesta Annual, que Celebra, su muy Illustre y V. Congregación Eclesiástica: a cuyas expensas se da a la Estampa. Dixolo D. Pedro de Avendaño, Suarez de Soussa siendo consultor actual, de dicha Congregación*[33].

–*Sermon del Domingo de Ramos, Que en la Santa Iglesia Catedral de la Puebla de los Angeles. Predicó D. Pedro de Avendaño, Suarez de Sousa A 27 de Março de 1695. años*[34].

–*Sermon de San Miguel Arcángel Principe de todos los Angeles que En la Fiesta Titular de su Illustrissima Congregación predico El dia 29 de Septiembre de 1697. Años. Don Pedro Avendaño Suarez de Sousa en el Religioso Convento de la Encarnación de Mexico*[35]. Se publicó al año siguiente.

–*Sermon de la Esclarecida Virgen y Inclita Martyr de Christo Sta. Barbara que el dia 4 de Diciembre de este año de 1696 predicó D. Pedro de Avendaño Suares de Sousa en la fiesta que su Illustrissima Congregacion le celebra en el Convento de Señoras Religiosas de S. Bernardo de esta Corte*[36]. Se editó un año después.

–*Sermon del primer dia de Pascua, del Espiritv Santo, En su Hospital de Mexico. A la fiesta titular del Orden de la Charidad. 26 de mayo de 1697. Años. Dixolo Don Pedro de Avendaño Suarez de Sousa*[37].

Con posterioridad a la publicación del *Sermón de San Eligio* todavía se imprimieron al menos dos obras más con su autoría:

32 Pueden verse ejemplares en la Biblioteca des Ibero–Amerikanischen Instituts PreuBicher Kulturbesitz, Biblioteca Británica, Universidad Brown y Universidad de Nuevo México (Fuente: Worldcat). Asimismo el Centro de Estudios de Historia de México Carso también lo posee según indica su catálogo.

33 Custodian ejemplares de este sermón: Bibam Biblioteca Nacional de Chile, Universidad de California, Biblioteca Wellcome de Londres y Biblioteca Estatal y Universitaria de Hamburgo Carl von Ossietzky (Fuente: Worldcat). Asimismo el Centro de Estudios de Historia de México Carso también posee un ejemplar.

34 Las universidades de Texas e Indiana, así como el Centro de Estudios de Historia de México Carso tienen ejemplares entre sus fondos (Fuente: Worldcat y Catálogo Carso).

35 La Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca Nacional de Chile, la Biblioteca Estatal y Universitaria de Hamburgo Carl von Ossietzky y la Universidad Brown cuentan con ejemplares de esta obra (Fuente: Worldcat).

36 Se conservan ejemplares en: Universidad de California, Universidad de Pennsylvania, Universidad Brown, Biblioteca el Congreso, Biblioteca des Ibero–Amerikanischen Instituts PreuBicher Kulturbesitz, Biblioteca Británica y Biblioteca Estatal y Universitaria de Hamburgo Carl von Ossietzky (Fuente: Worldcat).

37 Pueden verse ejemplares en: Biblioteca Nacional de México, Bibam Biblioteca Nacional de Chile, Biblioteca Británica, Biblioteca Estatal y Universitaria de Hamburgo Carl von Ossietzky, Universidad de Nuevo México, Universidad de Indiana, Universidad Saint Bonaventure, Universidad Brown, Universidad de Pennsylvania, Biblioteca del Congreso, Biblioteca des Ibero–Amerikanischen Instituts PreuBicher Kulturbesitz y Biblioteca Nacional de España (Fuente: Worldcat).

–Sermon del Doctor Maximo S. Geronymo que en la Fiesta Titular que sus Reliosissimas Hijas, le celebran, en su Convento de esta Corte. Predicó El dia 30 de septiepre (sic) de 1699 años. Don Pedro de Avendaño suarez de Sousa[38].

–Oracion Fúnebre Panegírica que en las Honras, que celebrò a la Majestad del Señor D. Carlos Segundo, Rey de las Españas el Real Convento de Religiosas de Jesus Maria de la Ciudad de Mexico. Hizo y dijo D. Pedro de Avendaño Suares de Sousa el dia 18 de junio de 1701 años[39].

Tal y como puede apreciarse a través de una detallada observación de los títulos de las obras impresas conservadas, Pedro de Avendaño figura en unas como padre y en otras con el tratamiento de don. El motivo lo hallamos en su expulsión de la Compañía de Jesús. Beristáin, en su clásica obra *Biblioteca hispanoamericana*, señaló que su salida se debió a la obra que Avendaño escribió bajo el título *Fe de erratas*, un manuscrito del que no consta su publicación. Se trataba de un tomo donde Avendaño con un tono humorístico criticaba abiertamente el sermón que predicó y publicó, con motivo de la Purificación de la Virgen, el arcediano de la catedral de México, el vizcaíno don Diego Zuazu Coscojales, ironizando sobre su soberbia, su formación en la universidad de Alcalá y su desprecio a la capacidad oratoria del clero novohispano, haciendo paralelamente una reivindicación de las facultades de los criollos para acceder a cargos de responsabilidad, tanto en la Iglesia como en el servicio de la monarquía. Beristáin basaba su opinión en el parentesco que unía al arcediano con la entonces virreina duquesa de Alburquerque[40]. Sin embargo, García Icazbalceta demostró ampliamente que este enfrentamiento literario tuvo lugar en 1703 y para entonces Avendaño ya había sido excluido de la orden ignaciana, acto que tuvo lugar el 15 de octubre de 1690, sin que se sepan los motivos. Esta fecha concuerda con el tratamiento que se da al predicador en las portadas de los distintos sermones conservados. No obstante, sí fue en 1703, concretamente el 10 de octubre, cuando el arzobispo de México suspendió a Avendaño de sus labores pastorales: predicar, confesar y celebrar misa[41].

Estructura del libro

Publicado en cuarto, la portada del libro presenta orla ornamental xilografiada que acoge, como es habitual en estos frontispicios, el título (*SERMON DE SAN ELIGIO Obispo de Noyons*), el autor (*D. PEDRO DE AVENDAÑO SUAREZ DE SOUSSA*), el motivo del sermón (*Para la festividad, que la Platería de esta Corte, le consagra en la*

38 Sólo hemos hallado un ejemplar en la Universidad de Indiana (Fuente: Worldcat).

39 La Universidad de Indiana conserva una obra con este título (Fuente: Worldcat).

40 J.M. BERISTÁIN DE SOUZA, ob. cit., p. 183.

41 J. GARCÍA ICAZBALCETA, "El Padre Avendaño…" ob. cit., pp. 119–136. El enfrentamiento entre Avendaño y Zuazu Coscojales ha sido tratado más recientemente por A. LÓPEZ QUIROZ, "El P. Avendaño y la reyerta criolla: la retórica como campo de batalla ideológica en la época colonial", en A. LÓPEZ QUIROZ y otros (eds.), *Retóricas verbales y no verbales*. México, 1997, pp. 7–58.

Santa Yglesia Cathedral de México. Año de 1698), el editor (*SACALO A LA LUZ el Capitan FRANCISCO DE BEZERRA, Mayordomo de la Cofradia. Con asistencia del Capitan D. Iosep Arias, y Iuan de Mascareñas, y de los demás illustres compañeros*) y la dedicatoria (*Y LO DEDICA Al Capitan D. Francisco de Avendaño Suarez de Soussa, Señor del Valle de Tebra, y su fortaleza, en los Reynos de Galicia*), para finalizar con la imprenta donde vio la luz esta publicación y la fecha de edición (*CON LICENCIA EN MEXICO: Por los Herederos de la Viuda de Bernardo Calderon en la calle de San Agustin: Año de 1698*).

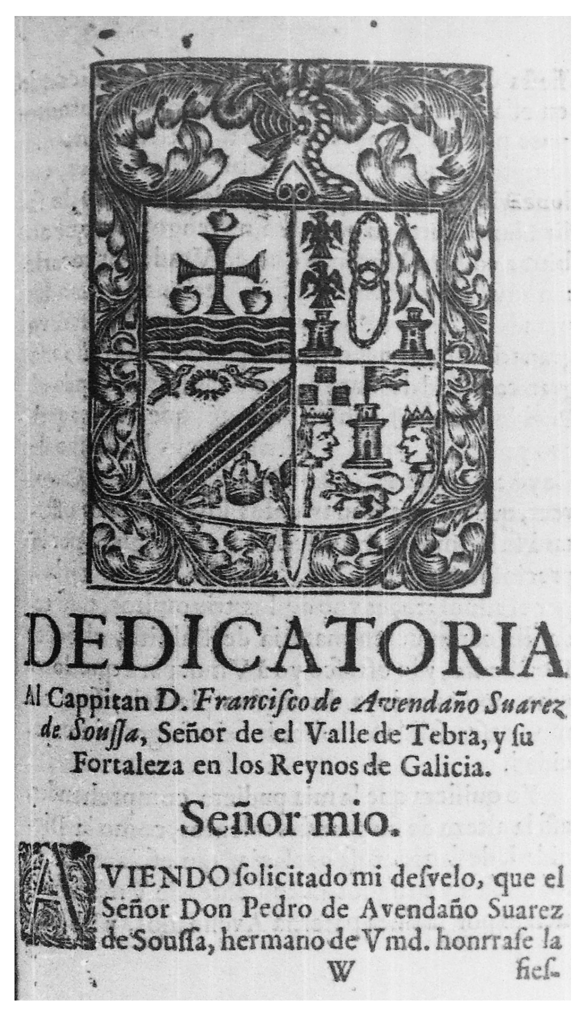
La obra se inicia con la dedicatoria, de tres folios, a la que acompaña un escudo de armas que debe de corresponderse con las de los Avendaño Suarez de Sousa. Es cuartelado, sobre cruz de Santiago, con yelmo por timbre y orlado de abundantes roleos (lám. 2). Le sigue el *PARECER, DEL MUI REVERENDO padre Lector Iubilado Fray Manuel de Arguello, de la Regular Observancia de Nuestro Padre San Francisco*, que ocupa dos folios completos y el anverso de un tercero, y da paso a la *APROBACION DEL LICENCIADO DON FRANCISCO de Almazan, y Agurto* que se extiende sobre el vuelto de un folio y otro completo. Precede al sermón la salutación de un folio y medio. El cuerpo del sermón tiene una extensión de ocho folios. Está impreso a dos columnas y presenta apostillas marginales.

Dedicatoria

Escrita por el capitán Francisco de Becerra, mayordomo de la cofradía de San Eligio, para el también capitán Francisco de Avendaño, hermano del autor del sermón, la dedicatoria constituye un elogio del linaje de los Avendaño. Para ello el autor no sólo exalta la capacidad del predicador, sus exitosos sermones en México y su trayectoria sirviendo con su ministerio a la Iglesia, sino que además recuerda la nobleza de sus antepasados, destacando a algunos de los más ilustres, que hemos mencionado entre los datos biográficos en líneas precedentes. Así de los ascendientes paternos –Avendaños y Billelas– señala que se hallaban emparentados con las mayores casas de Andalucía y Vizcaya, reseñando además su parentesco con san Pedro de Alcántara. Y lo mismo hace con los ascendientes Suárez de Deza y Sousa, a los que liga con las más ilustres casas de Galicia como los Deanes, Corzanes y Valladeres, destacando a los condes de Lemos y los condes de Salvatierra entre sus parientes.

Parecer de fray Manuel de Argüello

El padre franciscano fray Manuel de Argüello, que recurre en varias ocasiones a citas de autoridad correspondientes al *Libro de Job*, san Agustín, *Salmos*, *Judit* y Juan Oven, inicia su veredicto comparando los sermones de Pedro de Avendaño con los de Job, calificándolos de “sabios y profundos”, motivo por el que cree que el autor desea publicar este ejemplar dedicado a san Eligio. Para ello cita el capítulo 19, 23–25 del *Libro de Job*: *quis mihi tribuat ut scribantur sermones mei quis mihi det ut exarentur in libro stilo ferreo et plumbi lamina (sic), vel certe (sic) sculpantur*



DEDICATORIA

Al Cappitan D. *Franciſco de Avendaño Suarez de Souſſa*, Señor de el Valle de Tebra, y ſu Fortaleza en los Reynos de Galicia.

Señor mio.

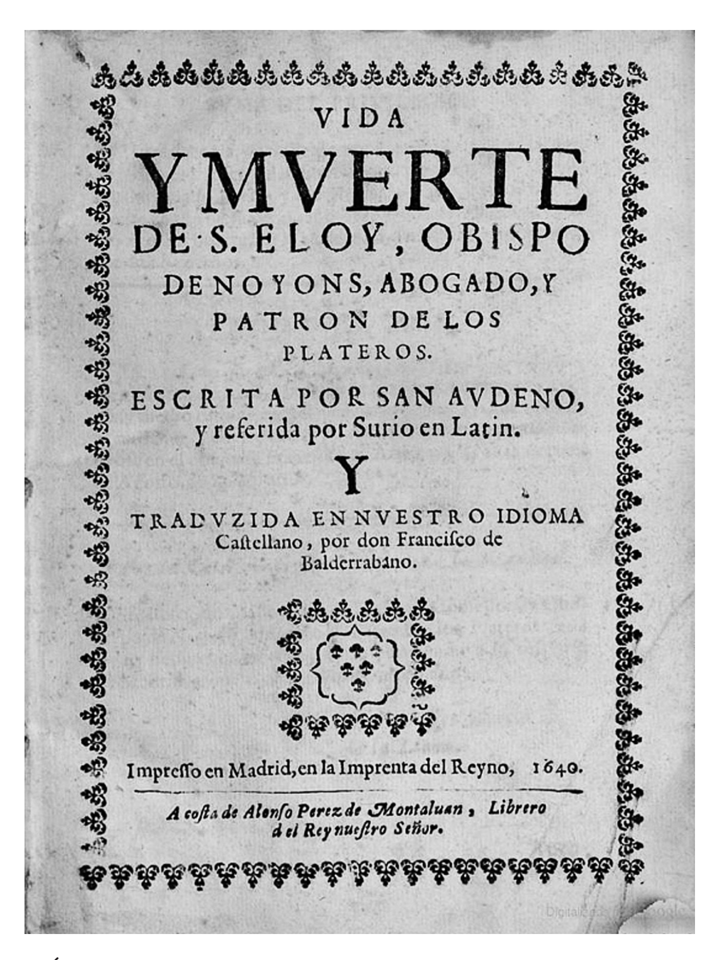
AVIENDO ſolicitado mi deſvelo, que el Señor Don Pedro de Avendaño Suarez de Souſſa, hermano de Vmd. honrraſe la

W fieſ-

LÁMINA 2. *PEDRO DE AVENDAÑO. Sermón de San Eligio, Obispo de Noyons… Dedicatoria.*

in sílice scio enim quod redemptor meus vivit (sic)[42] y retoma además el *Salmo* 45, 2 y las palabras de san Agustín "lo que la lengua dice suena y pasa. Lo que la pluma escribe dura y no suena". Define este sermón como "de asumpto grave, de escritura solido, de sentencia profundo, de elocuencia especioso, de noticias erudito, de enseñanza lleno, de Autoridad defendido, de pruebas copioso, y de una y otra Rethorica

42 *Libro de Job*, 19, 23–25: *¡Ojalá se escribieran mis palabras, ojalá en monumento se grabaran, con punzón de hierro y estilete para siempre en la roca se esculpieran!*



VIDA
Y MVERTE
DE S. ELOY, OBISPO
DE NOYONS, ABOGADO, Y
PATRON DE LOS
PLATEROS.
ESCRITA POR SAN AVDENO,
y referida por Surio en Latin.
Y
TRADVZIDA EN NVESTRO IDIOMA
Caſtellano, por don Franciſco de
Balderrabano.

Impreſſo en Madrid, en la Imprenta del Reyno, 1640.

A coſta de Alonſo Perez de Montaluan, Librero del Rey nueſtro Señor.

LÁMINA 3. *SAN AUDENIO. Vida y muerte de S. Eloy, obispo de Noyons... (traducción de Francisco de Balderrábano).*

vario". Por eso, afirma, no necesita de la voz para ser alabado sino de la prensa para ser eterno. Recomienda por todo ello al virrey dar licencia para su impresión, pues además no contiene nada contrario a la fe y las buenas costumbres. Finaliza con un mensaje moral, recalcando la importancia de las obras, pues es más eficaz, señala, la elocuencia de las obras que la persuasión de las palabras: "Las palabras hacen poco si solo dicen. Las obras aunque no digan hazen". No obstante, san Eligio había sabido conjugar a la perfección la persuasión de la palabra con el ejemplo de sus acciones a través de su ayuda a los pobres, apoyándose el franciscano para tal afirmación

en una cita de Juan Oven: *Exemplo virtus bene discitur atque docetur qui dare mi suadet pauperibus, sua det*.

Licencia del virrey

Siguiendo este dictamen del padre Manuel de Argüelles, emitido en San Antonio de las Huertas, México, el 28 de mayo de 1698, el entonces virrey de la Nueva España, José Sarmiento y Valladares, conde de Moctezuma, concedió la pertinente licencia para la impresión del sermón el 25 de junio de 1698.

Aprobación del licenciado Francisco de Almazán y Agurto

Tocó emitir la aprobación de este sermón al licenciado Francisco de Almazán y Agurto, quien utiliza su texto para elogiar de manera extraordinaria la figura de Avendaño, a quien califica de "lucidissimo sujeto". Según refiere, para este sermón "solo pudiera ser teatro digno el Pulpito Vaticano, para quien Antuerpaia devia suministrar moldes, Roma aplausos, Madrid premios, México admiraciones, la Platería gratitudes, el Mundo fama", fama de la que afirma le era merecida y pública, pues tan sólo con su nombre lograba atraer un elevado auditorio y, sobre todo, como base de cualquier sermón barroco, lograba mover las voluntades con la eficacia de su oratoria. Y así exclama sobre este sermón: "Qué asumpto tan genuino! Qué pruebas tan claras! Que scriptura tan selecta! Qué erudición tan exquisita!, Que sentencias tan graves! Qué estilo tan Magestoso (sic)! Qué conjunto tan singular! Qué todo tan Rhetorico". Reconociendo su admiración hacia Avendaño por su talento para escribir, y aprovechando así el concepto de talento sobre el que precisamente Avendaño centraría su sermón, llega a comparar las figuras del predicador ex–jesuita y del santo obispo francés. Así del prelado de Noyons dice que se caracterizó por *nihil* en las manos, porque todo lo daba, y *omnia* en los pies, porque todo lo despreciaba. Y del mismo modo Avendaño, que por su sangre y cuna estaba llamado a ocupar un señorío y mayorazgos, había renunciado a todo en favor de su hermano menor, eligiendo el estado eclesiástico, mostrando así un carácter desinteresado, limpio, puro y falto de codicia. De este modo había puesto bajo los pies todos los bienes materiales, como debía hacer cualquier predicador, pues no valía sólo lo que recomendó Cicerón para el buen orador: semblante del rostro, dulzura de la voz, acción de las manos y movimientos del cuerpo. Por todo ello, prosigue, los plateros habían hecho muy bien en escoger a este predicador. Finaliza dando su aprobación, que firmó el 15 de junio de 1698.

Licencia del provisor

De acuerdo con esta sentencia del licenciado Francisco de Almazán y Agurto, el señor provisor y vicario general del arzobispado de México concedió licencia para imprimir el sermón el 18 de junio de aquel año de 1698.

Partes del sermón

El sermón que presenta Avendaño, de diez hojas, se corresponde con la tipología denominada sermones de santos. Aunque muchos predicadores durante el siglo XVII rechazaron incluir doctrina moral y enseñanzas en los sermones proclamados durante las festividades de los santos y los emplearon para su lucimiento personal, como pretexto para mostrar sus amplios conocimientos y formación, el sacerdote novohispano cumplió en este caso con las directrices mandadas por la Iglesia, de modo que, aunque en este sermón predomina el panegírico de san Eligio a través de sus excelencias y prodigios, no falta la doctrina moral. De hecho, aunque narra algunos de sus milagros, trata de persuadir al oyente centrando su atención en sus numerosas virtudes cristianas, especialmente la honradez, el desapego hacia los bienes materiales y la ayuda a los pobres, poniéndolo así como modelo de conducta[43].

En nuestra opinión, y dada la similitud de algunas frases, palabras y expresiones, Avendaño se sirvió para escribir este sermón de la obra *Vida y muerte de S. Eloy, Obispo de Noyons, abogado y patron de los plateros escrita por San Audeno y referida por Suiro en Latin; y traduzida en nuestro idioma Castellano por don Francisco de Balderrabano* (lám. 3), libro publicado en Madrid en la Imprenta del Reyno en 1640, que conocería un segunda edición en 1773. A pesar de lo que pudiera parecer si nos ceñimos a su título, no se trataba de una mera traducción, sino que en este libro Balderrábano compuso una versión propia de la biografía del santo obispo tras analizar, estudiar y comparar, según él mismo explicaba, las noticias dadas sobre el mitrado francés por diversos autores. Avendaño, no obstante, en ningún momento cita esta obra que sin duda manejó. Llama la atención y sorprende que, aunque utiliza pasajes extraídos de los distintos capítulos de este libro, como el milagro de la silla de Clotario o las fundaciones de conventos, el ex–jesuita también refiere en varias ocasiones varios prodigios del santo que Balderrábano mencionaba en el prólogo de su obra para indicar que, aunque muy extendidos entre los fieles, él consideraba falsos por no tener apoyo ni en la biografía escrita por san Audeno, amigo y biógrafo de san Eligio, ni en ninguna de las múltiples fuentes consultadas para redactar su obra[44]. No debemos perder de vista la fecha de esta publicación en la que todavía estaba vigente el espíritu trentino que abogaba por la fidelidad histórica y la búsqueda de versiones originales de las vidas de los santos a la hora de escribir las hagiografías, con el fin de evitar ingenuidades, fantasías y ficciones[45]. Sin embargo, Avendaño, en este sentido, pareció haber olvidado estas directrices.

43 Sobre sermones de santos puede verse: F. HERRERO SALGADO, *La oratoria sagrada española de los siglos XVI y XVII*. Madrid, 1996, pp. 323–329 y B. LÓPEZ DE MARISCAL, "Los sermones de vidas de santos y su función ejemplar", en B. LÓPEZ DE MARISCAL y N.J. DYER (eds.), ob. cit., pp. 75–85.

44 *Vida y muerte de S. Eloy*, Prólogo al lector.

45 P. ANDUEZA UNANUA, "La Vera Effigies de San Francisco Javier: la creación de una imagen postridentina", en R. FERNÁNDEZ GRACIA, P. ANDUEZA UNANUA y E. MORALES SOLCHAGA (eds.), *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*. Pamplona, 2006, pp. 97–98.

Salutación

Como es propio de los sermones barrocos, Avendaño inicia la Salutación como en el *exordio* clásico, exponiendo la idea central del tema con el fin de contactar con el público y pedir la gracia divina por intercesión de la Virgen María. Aunque hubo predicadores y retóricos que no veían necesidad de esta introducción pues, *a priori*, el orador cristiano no tenía nunca al público en contra, esta pieza se consideraba conveniente, pues la feligresía podía hallarse distraída y ser poco dócil hacia los consejos lanzados desde el púlpito. Un buen *exordio*, además, contribuía a despertar entre el auditorio curiosidad y atención, así como a mantener una buena disposición hacia las palabras del orador. No en vano era "la puerta del sermón, que declara la agudeza de su dueño", según aseguraba el Padre Escardo[46].

Fue habitual en la oratoria sagrada de los siglos del Barroco iniciar esta salutación con una sentencia de escritura o de filósofo, con un razonamiento sutil y curioso, con algún ingenio, con alguna historia, con la explicación del motivo de la celebración o sencillamente con la presentación del evangelio del día[47]. El padre Avendaño se ciñe a esta dinámica e inicia la introducción, a modo de título, con el capítulo 25, versículo 16 del evangelista san Mateo: *Abiit autem qui quinque talenta acceperat, et operatus est in eis alia quinque* ("enseguida el que recibió cinco talentos fue y, negociando con ellos, sacó de ganancia otros cinco"), que constituye la espina dorsal sobre la que articula su sermón: los talentos. Sin embargo, no se limita a narrar la parábola en sentido literal o sacando sentencias morales del pasaje, sino que elige una tercera vía, propia también de los sermones del siglo XVII: establecer cierto artificio a través de un símil, que en este caso son los talentos recibidos por san Eligio[48].

El texto arranca con una letra capital ornamental xilografiada. Según señala Avendaño, Dios quiso examinar a san Eligio como obispo y para ello lo puso primero como oficial de platería, pues el Hacedor pretendía comprobar los talentos que se le podían fiar a un prelado. Para articular su discurso el predicador informa de que el oro y la plata eran dos metales que podían ser examinados por el hombre, pues el platero analizaba en ellos los quilates, los marcos, la ley, el peso, la calidad y el valor. Pero estos metales se convertían también en examinadores, pues exploraban al ser humano "en despegos, en desintereses, en generosidades, en galanterías, en limosnas", es decir, en sus intereses, tal como ya advirtieran el *Eclesiástico* 31, 8 (*qui post aurum non abiit, probatus est in illo*) y David en el *Salmo* 67, 31 (*ut excludant eos, qui probati sunt argento*). Ese fue el examen al que fue sometido san Eligio por Dios y ese es el asunto de este sermón. Y como "no se le pegó nada de la plata y del oro", fue un consumado obispo. Pedro de Avendaño finaliza la salutación con el Ave María o petición de la gracia para los buenos frutos del discurso. Sin embargo,

46 F. HERRERO SALGADO, ob. cit., pp. 365–366.
47 Ibídem, p. 366.
48 Ibídem, pp. 369–371.

no lo hace de manera sencilla, sino que emplea una fórmula ciertamente compleja a través del propio san Eligio. Y así señala que el santo obispo labró a los pies de una imagen de la Concepción una peana de plata con una media luna, que se iba cerrando conforme el santo cumplía años[49]. De este modo se cerró por completo cuando murió el prelado, calificando este hecho como "caso prodigioso, bien contrario de las observaciones de los Astrologos". Tal y como decía san Alberto, la luna como peana a los pies de la Virgen es representación de su gracia. Por eso cuando falleció san Eligio para irse a la gloria se llenó la luna "porque parece que no tuvo Eligio mas gloria, que confesar a María llena de gracia. AVE MARIA".

Cuerpo del sermón y epílogo

Como es propio de los oradores barrocos, Avendaño divide el sermón en varias consideraciones, concretamente cinco, para cerrar con un epílogo que se corresponde con la *peroratio* clásica. Sin embargo, no las avanza inicialmente sino que las pone de manifiesto sencillamente a través de su numeración al iniciar cada una de ellas. Los cinco discursos, excepto el cuarto, tienen un elemento común: finalizan con la cita *operatus est in eis* (obró en ellos) contraponiéndola a *operatus est cum eis* (obró con ellos), en referencia a la actitud del santo con los talentos recibidos. Esta introducción era la parte más importante del sermón, donde, según Herrero Salgado, se libraba "una batalla campal en que contienden, de su parte (predicador), la inteligencia, la sabiduría y las dotes de orador, y de parte de los oyente, la ignorancia o cerrazón de entendimiento y la dureza de corazón"[50].

El sermón que escribió Avendaño responde perfectamente al prototipo de sermón propio del ámbito hispano durante el siglo XVII. Desarrolla la argumentación de todos los discursos basándose en pruebas de autoridad, si bien no llega al abuso, como fue habitual en numerosos predicadores que querían alardear de erudición y sabiduría más que moralizar y enseñar. Se basa fundamentalmente en las Sagradas Escrituras[51] a las que une algunos Padres y Doctores de la Iglesia (san Ambrosio, san Jerónimo, san Alberto), así como a otros señalados cristianos como el cardenal Hugo, Galfrido o Casiodoro. Sólo recurre al mundo clásico en una ocasión a través de Eneas y *La Eneida*. Con todo ello construye un discurso propio que adereza con diversos recursos retóricos, acudiendo con función probatoria a los ejemplos y, sobre todo, a las comparaciones o símiles, elementos muy utilizados en la *amplificatio* barroca. Y a todo ello une, de manera dosificada a lo largo del texto, la interrogación con el fin, en este caso, de provocar fundamentalmente reflexión y asentimiento en-

49 Este es, por ejemplo, uno de los pasajes de la vida de san Eloy cuya veracidad Balderrábano ponía en duda en el prólogo de su obra por no figurar en la biografía escrita por san Audeno ni en otras fuentes.

50 F. HERRERO SALGADO, ob. cit., p. 372.

51 Utiliza las siguientes referencias: *Salmos* (David), *Eclesiástico*, *Éxodo*, *Cantar de los Cantares*, *Isaías*, *Apocalipsis y Hechos de los Apóstoles*. La referencia a los *Salmos* y al *Éxodo* se repite en más de una ocasión.

tre quienes le escuchan y leen. Queda claro su mensaje doctrinal: el desapego a los bienes materiales y la ayuda a los pobres, con san Eligio como modelo ejemplar de conducta, si bien hay que hacer notar que carece de reprensiones duras y directas, probablemente por tratarse de un sermón predicado en la festividad de un santo, alejado de los sermones de tiempo ordinario[52].

Dedicamos las siguientes líneas a las cinco consideraciones y el epílogo de este sermón.

1.– Avendaño arranca su sermón citando nuevamente el mencionado versículo de san Mateo, para, a continuación, narrar la parábola de los talentos y recordar que en la Antigüedad un talento era una suma grande de plata. Tras esta introducción afirma que para todo tuvo talento san Eligio, a quien describe como "honra de Francia, Embaxador de Inglaterra, lustre de la Plateria, Obispo de Noyons, Apostol de Flandes, Luz de Antuerpia, Clarin de Flandria, Predicador de Frisia, Oraculo de Suecia, Valido de los pobres, Martillo de los hereges, Sol de los Gentiles, Hospicio de los peregrinos, Azote de los rebeldes, Redemptor de los captivos (sic), Patron de los Plateros, compañero de los Santos, Norma de los Obispos". Dios puso en manos de san Eligio el oro y la plata como pruebas, para examinarlo como se examina "el Sol con la ballesta, la tierra con el Astrolabio, el Mar con el Cartabon, la fee con la paciencia, el azero con el Yman, el oro con el crisol, la plata con el fuego". Pero, el hombre ¿con qué se examina? pregunta Avendaño. La respuesta es contundente: con la plata, pues existe un adagio común que dice "a quien anda con la plata algo se le pega". Y así fue examinado san Eligio, quien al obrar sobre la plata, mostró desapego hacia lo material, por lo que Dios, como aprobación, le entregó la mitra: "quando platero obró bien: porque no se le pego la plata a él; quando Obispo obró mexor: porque él no se pegó a la plata".

2.– San Eligio fue eminentísimo en el arte de la plata, un arte liberal y noble según expone Avendaño. Realizó obras exquisitas y primorosas para reyes y príncipes "con brevedad, con destreza, con satisfacion, con puntualidad, con primor, con legalidad". Para ellos fundía imágenes de plata milagrosas. Hacía también de oro y plata retratos de las almas del purgatorio "a cuya vista los peccadores se enmendaban, los hereges y gentiles se reducian"[53]. Pero lo más admirable, prosigue, no era que multiplicara el oro, la plata y las piedras preciosas que le entregaban para trabajar, sino lo que "el oro y la plata no obraban en él y que era no pergarsele nada del oro ni de la plata". Siguiendo este discurso de desapego a lo material en el santo francés, Avendaño lo compara con Besalel y Aoholiab, plateros, a quienes Yahvé colocó junto a Moisés para construir, revestir y adornar su Morada (*Exódo*, 36–39). Y ambos, "tan escrupulosos y tan legales", al igual que san Eligio, lograron que ni el oro ni la plata obraran en ellos, pues incluso advirtieron a Moisés de que los donativos que hacía el pueblo

52 F. HERRERO SALGADO, ob. cit., pp. 373–391.

53 Estos eran otros dos prodigios cuya autenticidad Balderrábano ponía en duda en el prólogo de su libro.

judío superaban lo necesario para construir lo que Dios había mandado erigir, lo que llevó a Moisés a suspender las colectas y ofrendas. Y es precisamente éste uno de los puntos donde Avendaño utiliza expresiones muy directas destinadas a captar la atención para su auditorio: "Qué dixeron los Artífices? Oyganlo y pasmense". Sus palabras (*Plus offert populus quam necessarium est*, *Éxodo*, 36, 6), continúa, deberían estar grabadas en oro y plata "para que las tengan los de esta Arte por norma", pues los artífices "pudiendoseles pegar la plata de sobra, no se les pegó ni una sobra de plata", siendo lo más admirable la actitud de aquellos hombres que confesaron que tenían dinero y materiales de sobra. Sin embargo, san Eligio los superó, pues aquellos judíos no hicieron más de lo que les ordenaron construir. Sin embargo, el platero francés ejecutaba con los materiales que recibía no sólo lo que le mandaban sino tanto más, empleando para ello el escritor un juego de palabras muy barroco. Y para explicarlo, el predicador ofrece como ejemplo la silla de oro y pedrería que ordenó realizar el rey Clotario. Ningún platero de Francia se atrevió no ya con la ejecución de la obra, ni siquiera con la idea. Pero san Eligio no renunció. Recibió los materiales y no sólo realizó la silla sino que con los mismos materiales ejecutó otra del mismo tamaño y peso: "Los otros plateros reciben mas y sacan tanto, pero San Eligio recibe tanto y saca otro tanto mas".

3.– Pero obrando en los talentos, lo mencionado hasta ahora no fue lo más extraordinario de san Eligio, continúa Avendaño. Más admirables fueron sus obras: "el oro entrando en su casa para la paga de sus obras y saliendo el oro de su casa a manos llenas, para sustentar a los pobres, para hospedar a los peregrinos, para dotar a las doncellas, para enriquezer los Santuarios, para fabricar los Templos, para remediar las huerfanas, para instituir monasterios a Religiosas". Obró de tal manera san Eligio en sus talentos que Dios consumó al platero a la dignidad de obispo diciendo: "salga del martillo al bacculo, del obrador a la Diocesis, del yunque a la silla, del crisol al Sínodo, del buril al anillo, de la fragua a la mitra, de la plateria al rebaño, de los oficiales a los feligreses, del aparador al dosel".

Avendaño contrapone a san Eligio con la figura de Aaraón quien, siendo obispo –según lo considera el predicador–, se metió a platero y con los pendientes de las mujeres hebreas fundió un becerro de oro al que los judíos adoraron en ausencia de Moisés (*Éxodo*, 32). Sirviéndose de preguntas retóricas y expresiones como "válgame Dios" para atraer la atención, concluye que de Eligio platero salió un obispo, frente a Aarón, que de obispo pasó a platero y engendró un monstruo.

4.– Siendo obispo san Eligio también obró con los talentos. No obstante, advierte el autor que sólo se centrará en la pobreza: "para sí no tubo nada, para los pobres lo tubo todo", añadiendo a continuación varios ejemplos en los que quedó desnudo, descalzo y en ayuno por ayudar a los pobres. El obispo tuvo en las manos oro y plata para el socorro de los necesitados y en los pies para el desprecio. Los metales preciosos que le ofrecían los reyes Clotario y Dagoberto

los consumía el santo "en las fabricas que hizo de los Templos, a S. Quintin, San Marcial, s. Pablo, San Dionisio, S. Luciano, y s. Jorge" y en el sustento de "los pobres de Paris, que eran muchos, y los de toda Francia, que eran innumerables". Relaciona además algunos de sus milagros, deteniéndose en un episodio en el que san Eligio, vistiendo una capa muy pesada y para desahogarse del bochorno cogió un rayo de sol y dejó la capa colgada en él[54]. Darle el sol y revestir su capa de rayos debió de ser –dice Avendaño– el modo que tuvo el Cielo de agradecerle y pagarle la luna de plata que como peana había hecho san Eligio para la Virgen María, aludiendo así al *Apocalipsis* 12, 1 (*luna sub pedibus eius*).

5.– El último discurso se inicia con sendas citas de los Hechos de los Apóstoles 5, 12 (*per manus autem Apostolorum fiebant signa et prodigia multa*) y 4, 35 (*pretia forum quae vendebant et ponebant ante pedes Apostolorum*) para recordar los milagros que hacían los apóstoles con sus manos y los bienes que sus seguidores ponían a sus pies. Y Avendaño se pregunta ¿por qué ponían los bienes a los pies y no en las manos? "Porque las manos sirven de coger y los pies de pisar" y, siguiendo a san Jerónimo, prosigue señalando que quien sabe poner las riquezas a los pies, sabe obrar maravillas con las manos, como hicieron los apóstoles y como actuó san Eligio. "Quien tiene los pies desinteresados tiene las manos libres". Dios puso el oro y plata en las manos del santo y con ellos hacía prodigios, mientras despreciaba aquellas riquezas poniéndolos a sus pies.

Finaliza Avendaño, como no puede ser de otro modo, con un epílogo donde recapitula y trata de mover conductas, alejado en este caso de dramatismos y reprensiones. Para ello recuerda una estatua que adoraban los gentiles de Rodas. La escultura tenía dos inscripciones: en las manos el mote *Nihil*, en los pies *Omnia*. Y se pregunta cómo es posible que tratándose del dios de las riquezas no tuviera nada en las manos. Mas bien, afirma, era la estatua de san Eligio, que supo poner a los pies los bienes para despreciarlos y en las manos para socorrer al prójimo: "quien tiene las riquezas en la mano, no tiene nada: *nihil*; quien las tiene a los pies lo tiene todo: *omnia*: porque el tener las riquezas no consiste en tenerlas, consiste solo en despreciarlas".

Concluye con una invocación al santo para que interceda e influya como platero y como obispo en las dos partes principales del auditorio. Sobre los plateros para que obren como él en los talentos, haciendo "unas obras, no solo primorosas en el arte, y la naturaleza, sino admirables en la virtud, y en la gracia". Y sobre los prelados, para que igualmente actúen como él con los talentos y hagan obras "tan acabadas, tan perfectas, tan ejemplares, tan edificativas, tan santas que tengan como vos el premio allá en la gloria". Se remata el texto el habitual O.S.C.S.M.E.C.R. (*Omnia sub correctione Sanctae Matris Ecclesiae curavit recipiendum*) y un sencillo motivo decorativo xilografiado.

Este ha sido un breve análisis de un sermón barroco novohispano dedicado a

54 Balderrábano se refiere a este episodio como uno sobre el que siempre había oído hablar sin haber encontrado en las fuentes escritas datos que justificaran su autenticidad.

san Eligio a finales del siglo XVII y predicado en la catedral de México con motivo de su festividad. Responde a la perfección a los fines propios de la oratoria sagrada: deleitar, enseñar y mover los afectos, basándose para ello en la parábola de los talentos, una cita evangélica que volvería a ser empleada tiempo después por el padre fray Antonio Andrés para predicar nuevamente sobre san Eloy, si bien dándole una orientación completamente diferente a la de Avendaño para basarse en la idea de un político religioso en la corte[55].

55 FRAY ANTONIO ANDRÉS, *Sermones panegíricos*. Tomo II. Valencia, 1788, pp. 353 y ss.

Joyas en papel. Oro, plata, piedras y objetos preciosos en las canastillas de boda de la aristocracia española de los siglos XIX y XX: una aportación documental a través de la familia Roca de Togores

INÉS ANTÓN DAYAS
SOFÍA MARTÍNEZ LÓPEZ

El arte del joyero no consiste solamente en presentar pedrerías raras y de gran valor intrínseco, sino en poner en valor dichas piedras, armonizarlas entre sí y conseguir un efecto artístico, para que puedan realzar la belleza de la mujer que luego las llevará. El arte del joyero se asemeja al del pintor y el dibujante. Para ciertas piezas es preciso combinar los coloridos de diversas piedras. Para una diadema o un brazalete, por ejemplo, hará falta inspirarse en los estilos más remotos.

La vida aristocrática, 15 abril 1923.

Son muchos los estudios realizados en torno al matrimonio. Los historiadores han reflejado en ellos las variedades, ritos y fines del mismo a lo largo de la historia y dependiendo de la época, el país e incluso los grupos sociales que en él participan. El matrimonio occidental ha sufrido una evolución propia con el paso de los siglos, pretendiendo no perder un ápice de su significación religiosa y moral. Dejando a un lado el enfoque jurídico, interesa aquí reflejar la unión en matrimonio como un hecho social, tal y como lo contempla J. Gaudemet; ligado a las condiciones de vida y a la propia historia de las mentalidades[1].

Más allá de la carga sentimental y de la creencia, se trata de un compromiso que se acompaña de todo un elaborado ceremonial que abarca distintas etapas, en concreto

---

1 J. GAUDEMET, *El matrimonio en Occidente*. Madrid, 1993, p. 15.

desde que comienza el cortejo, pasando por el noviazgo, hasta el propio enlace. A lo largo de los siglos y para las elites sociales el matrimonio supuso la unión de dos familias, una maniobra puramente económica, y un modo de perpetuar y acrecentar un linaje, por medio de títulos y otras riquezas. En el siglo XIX y también, durante las primeras décadas del siglo siguiente, las uniones de clase continúan siendo una constante y la manifestación del poder económico y social de los contrayentes está presente en los detalles y episodios vividos durante los meses previos al día del enlace, especialmente con la disposición del ajuar de la prometida y los regalos recibidos por los contrayentes. Una buena fuente para el conocimiento de estas cuestiones proporciona la prensa, cuyas crónicas de sociedad son de gran utilidad para valorar tanto los gustos y las modas como los repertorios de ajuares y regalos, incluidas las suntuosas piezas de platería y joyería. El conocimiento de las mismas se hubiera perdido o hubiese resultado difícil de alcanzar de no ser por estas descripciones "en papel".

1. *Trousseau* de boda. El reflejo de las modas francesas en España

En las capitulaciones matrimoniales, escrituras de dote y arras y otros documentos, aparecen recogidos los compromisos de los futuros esposos. La novia y sus familiares aportaban al enlace una serie de bienes como ayuda para mantener las cargas matrimoniales. Entre todo ello se encontraba el ajuar. La doncella se encargaba de prepararlo durante su noviazgo y se componía tanto de su ropa personal como la ropa de casa, joyas, dinero en metálico e incluso, dependiendo de la familia, en ocasiones se llegaban a aportar fincas[2]. En el caso del novio, él aportaba su ropa personal, independientemente de la correspondiente dotación económica. Los ajuares de novia reflejaban el poder adquisitivo a la vez que el gusto y las modas imperantes en cada momento. Es obvio que la riqueza del conjunto dependía en gran medida de todos aquellos elementos que lo conformaban. La principal diferencia radicaba en los encajes, las pieles, la ropa de casa o lo exquisito de la lencería; aspectos que van unidos a ese concepto de lo suntuario y al estatus familiar. Un buen ejemplo lo encontramos en dote de la Condesa de Pinohermoso[3]:

"*La dote de Doña María Francisca de Paula Carrasco y Arce cuando se casó en 1799 con Don Luis Roca de Togores, Conde de Pino–Hermoso, se compuso entre otras cosas de almuerzos de china, cobertores de cama festoneados, sábanas de lienzo, guantes de piel de cabritilla y batista, vestidos de raso bordado en seda, abanicos, alfileres y sortijas de brillantes, relojes de oro y medallones, baúles, escribanías de plata, seis pares de zapatos, juegos de peinadores con mangas y encajes, tela de mu-*

2 L.M. ROSADO CALATAYUD, "Entre sedas y algodones. La evolución del ajuar en la dote de las novias a lo largo del siglo XVIII". *Estudis: Revista de historia moderna* nº 37, Valencia, 2011, pp. 429–446.

3 Luis de Francia Manuel Roca de Togores y Valcárcel era el II Conde de Pinohermoso y casó en Albacete con María Francisca de Paula Carrasco Arce Rocamora y Lara, Condesa de Villaleal. Ambos fueron los progenitores de cuatro hijos, entre ellos, Mariano Roca de Togores, futuro I Marqués de Molins. Barón de FINESTRAT, *Nobiliario alicantino. La familia Pasqual y sus alianzas*. Alicante, 2003, p. 261.

selina para camisas de dormir, una gorrita de dormir de encaje sobre lino, medias, pañuelos, toallas, blondas, corpiños y chales. El total de su dote ascendió a 392.772, 20 reales, a los que había que añadir otros 39.877, 7 reales que le dieron sus padres. Don Fernando, además, le daba en concepto de alimentos y por ser su sucesora unos 3000 ducados anuales. Llamaba mucho la atención, también, un coche a la inglesa color verde con orla de oro forrado en terciopelo de colores; un jubón de maja guarnecido de presillas de seda, con más de mil botones de plata; y sobre todo un aderezo de brillantes compuesto por un collar con dos corazones unidos, un par de pendientes largos con unos colgantes, dos manillas a dos carreras, dos flores grandes, una media luna para el peinado, una sortija de lanzadera y otra ochavada"[4].

El concepto del ajuar se modificó a lo largo del tiempo, al igual que lo hizo su composición. La evolución del mismo tiende hacia la aparición de la llamada canastilla, también conocida como *trousseau*. Ésta era preparada a conciencia por la novia con el objetivo de formar un equipo de ricas prendas de vestir y para el hogar que, unidas a los regalos realizados por las familias e invitados al enlace, completaban la magnificencia de la ceremonia. La canastilla contenía encajes blancos y negros, que se transmiten de generación en generación, alhajas y joyas de familia, o modernas, *bibelots* de valor, abanicos, frascos de perfume, bomboneras, tejidos y pieles, entre otros[5].

La costumbre o tradición a propósito de la formación y exposición del *trousseau* no es nada aleatoria y existe un cuidado rito en torno a la misma. Mientras que el ajuar se exponía en la alcoba de la joven, la canastilla era mostrada en la sala y su contemplación estaba reservada al círculo de las amistades femeninas más cercano o íntimo. Cuando se trata de un matrimonio aristocrático, como son todos los casos recogidos en este estudio, los regalos adquieren un carácter deslumbrante[6]. Todo el

4 M.P. CÓRCOLES JIMÉNEZ y M. MEYA IÑÍGUEZ, *Los señores de Pozo Rubio en la transición del Antiguo Régimen al Estado Liberal*. Albacete, 2005, pp. 168– 169.

5 A. MARTIN–FUGIER, "Los ritos de la vida privada burguesa", en P. ARIES y G. DUBY, *Historia de la vida privada. La revolución francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa*. Vol. 7. Madrid, 1989, pp. 247–249.

6 Un característico modelo de *trousseau* de principios del siglo XX podría ser el siguiente: "*Tres docenas de camisas de vestir, dos de dormir, tres de pantalones, dos de cubrecorsés sencillos y una de franela y seda; dos ó tres corsés; dos docenas de enaguas, una de refajos de fineta y franela, una de chambras de piqué, de franela y de nansuc; una de peinadores; cuatro de pañuelos variados; cuatro de medias de hilo de Escocia, seda y algodón; matinées de invierno y verano; cuatro faldas barreras de seda; tres batas; un traje de viaje; uno de seda, tul ó encaje negro; uno de color para ceremonias; uno de vestir de lana; otro de diario y dos para reunión ó baile; dos ó tres abrigos de diario, de vestir ó de noche; tres ó cuatro sombreros en combinación con los trajes; dos docenas de guantes; calzado, etc. La ropa de casa se suele componer de dos docenas de juegos de cama; una docena de juegos para cama camera; docena y media de mantelerías de diferentes clases y tamaños; mantelerías de té con calados y encajes; colchas de piqué, y para verano de brillantina: varias mantas de lana y algodón; cuatro docenas de toallas diversas, teniendo en cuenta que algunas deben llevar encaje y calado para que resulten de lujo. Entre la ropa que la novia aporta al matrimonio debe haber también la necesaria para el servicio de la casa, ropas de cama y mesa para criados; toallas, delantales blancos para doncella y de color para la limpieza y cocina; paños para polvo, cocina y vajilla, cristalería y muebles y, por último, mantas y colchas para la servidumbre. No hay que olvidar que éntrela ropa del trousseau debe constar un juego de camisas de vestir y dormir,*

equipo era expuesto días antes de la boda en casa de la novia, a la que eran invitadas las más allegadas para poder contemplar la riqueza de todas las prendas. Los salones de los palacios y casas nobles se adecuaban, a modo de gran exposición, con toda una serie de ricas mesas y otros muebles de la estancia, convenientemente ornamentados, para el despliegue de ricas telas, puntillas, bordados, piezas de plata, joyas, etc. De manera paulatina empezaron a hacerse sentir las modas y las vanidades de las damas en estas exposiciones públicas. Todo llamaba la atención, los finos encajes, los abrigos, los sombreros, los trajes, las joyas y la lencería.

La prensa periódica de la época publicita los nuevos modelos de canastillas, los de última moda, que salían de la inspiración de los elegantes talleres parisinos y enumeran todo lo que contienen, desde los guantes hasta los peinadores, pasando por los chales y las alhajas que aquellas canastillas guardaban[7]. Además, la literatura relacionada con la confección, especialmente en el siglo XIX, facilitaba instrucciones destinadas a aquellas señoritas que realizaban el trabajo de costura para sí mismas, incluyendo modelos para el corte y la creación de las prendas que debían componer el *trousseau*[8].

"(…) *La confección de un trousseau es cosa de importancia en una familia elegante y ha llegado a constituir una industria muy rica; mas que una industria, un arte*"[9].

Pero, sin duda alguna, el capítulo más interesante es el integrado por las joyas y demás objetos de valor que también están presentes en esos equipos nupciales. Esas preseas son, en su mayoría, los regalos con los que los amigos y familiares obsequian a los contrayentes. Ofrecer un obsequio, era un detalle delicado que encierra tanta seducción para el que lo recibe como para el que lo ofrece. Se debía escoger un presente que estuviera en correspondencia con la calidad, el rango social y la situación financiera de la persona a quien se quería obsequiar. Mientras que no estaba permitido, de ningún modo, ofrecer como regalo alhajas a damas conocidas o a las que se trataba por amistad, se consideraba de buen gusto hacerlo si la ocasión era un enlace y éstas iban a pasar a formar parte de la canastilla[10]. Además, el protocolo a la hora de agasajar era también muy claro y se advertían unas reglas generales para ello.

pantalón, cubrecorsé y enaguas de todo lujo, así como un juego de cama mejor que los demás". *La moda elegante*. Madrid, 14 agosto 1911.

7 Ibídem.

8 Ruiz de Alá plantea en su obra un completo método de corte y confección. Un apartado de ropa blanca con datos sobre el tipo de puntos y costuras que se pueden utilizar (Punto adelante ó bastilla; Punto de lado; Punto de dobladillo; Punto atrás; Pespunte; Punto por encima; Punto de ojal; Costura Vuelta y Costura doblada). Además introduce: corte y confección de lencería, camisas de mujer, cuatro modelos de camisas de dormir, camisas de vestir, camisa con canesú, cuatro modelos de camisas de lujo y otros tantos de pantalones; enaguas de distintos tipos, chambras, cubre corsés, camisolines, cofia de mañana, gorro de dormir, bata de salida de cama, bata mañanita, traje matiné, camisas de hombre y calzoncillos. C. RUIZ DE ALÁ, *Método para aprender á cortar y confeccionar toda clase de prendas de vestir para señora, Lencería para caballero, Canastilla de recién nacido, Abrigos y sombreros*. Barcelona, 1889, pp. 28–71.

9 *La correspondencia de España*. Madrid, 16 noviembre 1904.

10 *Vida aristocrática*, año 1, nº 16. Madrid, 10 Junio 1920.

La documentación existente, en relación con los ajuares de novia, sobre los regalos recibidos, indica un cierto cambio en las costumbres. Tal es el caso del casamiento de María del Pilar Teresa Cayetana de Silva, XIII Duquesa de Alba, pues todavía en el siglo XVIII, más concretamente en la década de los 70, era tradición, según dice la *Memoria de lo que se acostumbra en las Bodas de los Excmos. Señores Grandes de España*, que el novio hiciera entrega de una serie de regalos a su futura esposa. Estos presentes estarían repartidos en tres momentos muy concretos: el primero de ellos en 1772, momento en que se trató el compromiso; el segundo se correspondería a 1773 con la firma de las capitulaciones matrimoniales; y, por último, en 1775 con motivo del enlace propiamente dicho[11].

Además, como se verá posteriormente, era habitual el hecho de intercambiar obsequios entre los hermanos, los padres o los tíos durante los siglos XIX y XX, pero es destacable, que con anterioridad, en la segunda mitad del XVIII, también fuera costumbre realizar algún presente a las camareras y criadas de sus prometidas en las bodas concertadas de los miembros de la Grandeza de España, también a la madre de ésta, y a la familia política, así como al personal al servicio del novio encargado de los preparativos de la boda. Así lo demuestra, por ejemplo, la futura duquesa de Alba que fue generosa en su momento con esta cuestión[12].

Los tíos del futuro esposo, así como las hermanas, hermanos, su padre y su madre, debían hacer regalos de importancia a la novia. Éstos solían ser algún objeto útil para la casa, un mueble elegante, algún utensilio de plata, alguna obra de arte o algún objeto de exquisito gusto para el gabinete. Entre los cuñados y padrinos también se intercambiaban presentes y era competencia de la madrina regalar a la novia la corona de azahar y el velo. Por regla general, en las familias ricas y aristocráticas estos agasajos solían ser joyas de mucho valor[13] (lám. 1)[14].

Por las descripciones realizadas en la prensa se conocen numerosos datos sobre la joyería y pormenores. Se observa, por un lado, la importancia de la antigüedad de los regalos ofrecidos, que pasarían de generación en generación de la familia, ya que es habitual leer “antigua/antiguos” como calificativos de algunas de las joyas que aparecen. Así, también se deja entrever, por los comentarios contemporáneos, que

---

11 M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, “Galas y regalos para una novia. A propósito de la boda de María del Pilar Teresa Cayetana de Silva, Duquesa de Alba”. *Actas Congreso Internacional Imagen y Apariencia*. Universidad de Murcia, 2008, pp. 3–4.

12 Ibídem, pp. 1–5.

13 *La última moda*. Madrid, 3 agosto 1890.

14 Esta lámina ofrece a manera de ilustración el repertorio de joyas recibido por la reina Victoria Eugenia con motivo de su boda: *1. Corona regalo de S.M. el rey D. Alfonso XIII.– 2 y 4. Collar de perlas y broche de perlas y brillantes, regalo de S.M. el rey D. Alfonso XIII. El valor de esas dos joyas es de 2.000.000 de francos.– 3. Corona regalo de S.M. el Rey D. Alfonso XIII– 5. Collar y botones de brillantes, regalo de S.M. el rey Alfonso XIII.– 6. Broche de brillantes regalo de S.M. el Rey.– 8 y 11. Corona y collar de perlas, regalo de S.M. la reina Dª María Cristina.– 7 y 13. Broches y brazalete, regalo de la familia real.– 9. Diadema de brillantes, regalo de la ex emperatriz Eugenia.– 10. Collar y botones, regalo de los reyes de Inglaterra.– 12. Diadema, regalo de la princesa Beatriz, madre de la princesa Victoria.* Publicado en: *La ilustración artística*. Madrid, 4 junio 1906. Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (Consulta 12/05/2013).

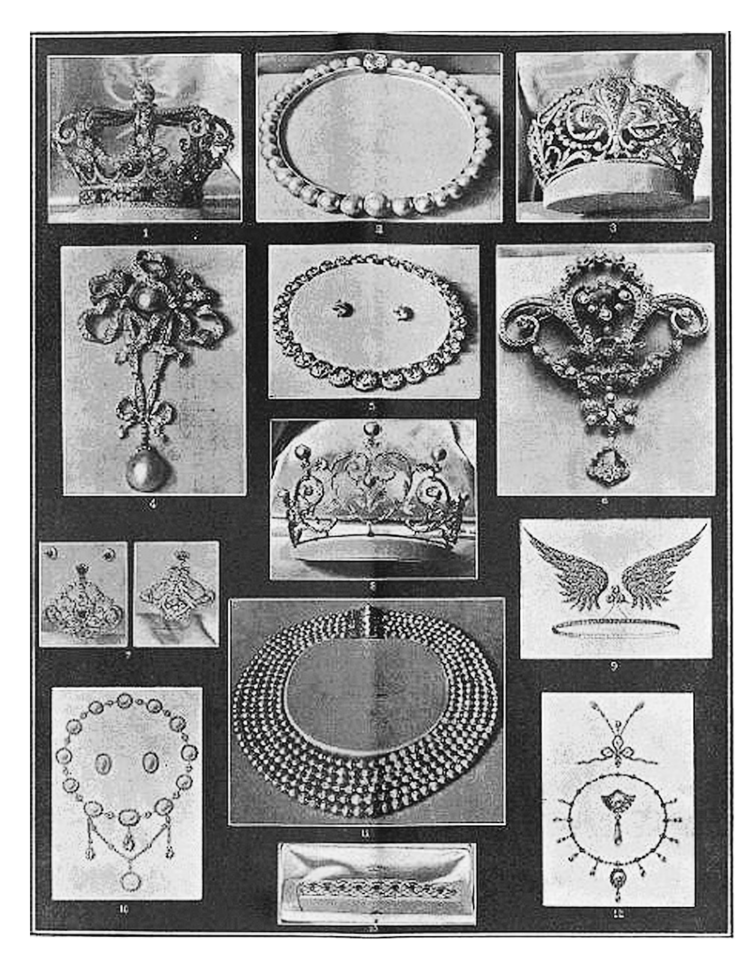


LÁMINA 1. *Joyas regaladas a la princesa Victoria de Battenberg con ocasión de su boda.*

se trata, en algunos casos, de joyas de gran vistosidad y riqueza. Por otro lado, se recoge la distinción entre las joyas de día y de noche, pues la etiqueta del siglo XIX marcaría una clara diferenciación entre ellas. Para los actos diurnos utilizarían una joyería mucho más sencilla, mientras que durante la noche el lujo era mayor y se permitía la ostentación de piezas cuajadas de perlas, brillantes y otras tantas piedras preciosas[15].

Además, se ha de tener en cuenta el hecho de que los regalos recibidos, en el caso de las mujeres, tendrán en cuenta el paso a su nuevo estado civil. Mientras que las señoritas más jóvenes y solteras, debían acicalarse de una manera discreta, las muje-

15 M. RODRÍGUEZ COLLADO, "Pieza del Mes. Marzo 2011". *Vitrina de joyería romántica*. Museo del Romanticismo (p. 5).

res casadas podían, sin embargo, dar paso a una sofisticación mayor, permitiéndose alhajas mucho más lujosas. Éstas se lucirían en cualquier acto, ya fuera una cena, baile, una salida a la ópera o al teatro[16].

2. Joyas en las canastillas de la familia Roca de Togores

La familia Roca de Togores puede representar muy bien la típica familia de la nobleza y también el modelo del discurso practicado por la aristocracia española durante periodo de la Restauración. Las noticias vinculadas a esta estirpe se remontan al siglo XV[17]. No obstante, será durante la Edad Moderna, sobre todo a partir del Setecientos, cuando este linaje comience a cobrar un especial protagonismo. A partir de este momento, y en los dos siglos siguientes, los Roca de Togores se mantuvieron como una familia socialmente activa en muchos aspectos. Su origen se sitúa en la ciudad de Orihuela y es aquí donde residen durante años y donde el apellido siempre tuvo una representación a lo largo de los siglos, pero las ramificaciones de la familia y su notoriedad social generan una presencia de sus miembros más notables en ciudades próximas, tales como Elche, Alicante, Murcia, Orihuela e incluso Albacete; además de su lógico arraigo en la corte madrileña, lo cual propició que desempeñaran algunos de los cargos palatinos más importantes de la época con lo que su prestigio y consideración quedaron firmemente consolidados.

La familia ostentaba algunos de los títulos y señoríos más reconocidos dentro de la nobleza española. Tanto la concesión directa de estos títulos como los obtenidos por enlace matrimonial u otro tipo de herencia, les permitieron ser poseedores de un importante número de ellos. Se les otorgaron títulos como el Condado de Pinohermoso, posteriormente Ducado[18], y el de Ruidoms, los Marquesados de Alquibla, Molins, Asprillas, Pozo Rubio, Rocamora, Torneros, Rubalcava y el Real Agrado; junto con los Vizcondados de Casa Grande y Roca y los Señoríos de Ruidoms, Las Cañadas, la Daya–Vieja, Barranco y Benejúzar. Además, deben tenerse en cuenta aquellos títulos que fueron añadidos al linaje por enlaces matrimoniales o por herencia. Así, entroncaron con el Marquesado de Castel–Rodrigo, Villar, Torralba de Calatrava, Peñafiel, Gibraleón y Arneva; el Condado de Villaleal, Lumiares, Velle, Luna, Melgar y Oliva; así como el Vizcondado de la Puebla de Alcocer y el Ducado

16 Ibídem.

17 Como lo especifica el Barón de Finestrat, Roca de Togores surge en el siglo XV de la unión de ambos apellidos en la persona de Don Jaime Togores y Roca, hijo del matrimonio habido entre Jaime Togores e Ibáñez de Ruidoms, Señor de Jacarilla y Brianda Roca y Rocafull, hija del Señor de Bellreguart. Dicha señora fundó de sus propios bienes un vínculo a favor del menor de sus hijos, con el gravamen de anteponer su apellido y armas al Togores, norma que siguieron las generaciones posteriores de esta casa hasta nuestros días. Por tanto, la genealogía de la familia objeto de este estudio sigue esta línea, aunque consientes de la existencia de las ramas primitivas Togores y Roca que no se reflejan en esta investigación. Barón de FINESTRAT, ob. cit., p. 257.

18 A.A. CADENAS y LÓPEZ, *Elenco de grandes y títulos nobiliarios españoles*. Madrid, 2011, pp. 80, 119, 603, 730, 738, 777, 809, 824, 979, 1085; Barón de FINESTRAT, ob. cit., pp. 257–273.

de Béjar que quedó unido a la familia por medio del enlace de Luis Manuel Francisco Roca de Togores y Togores con María del Rosario Téllez–Girón y Fernández de Velasco.

Diversos miembros de la familia obtuvieron puestos destacados en la vida política y pública especialmente en la capital. Sin duda, uno de los más conocidos fue Mariano Roca de Togores y Carrasco, I Marqués de Molins. Literato sin parangón en su tiempo, ocupó importantes cargos en el gobierno de la nación. Fue ministro de Marina, de la Gobernación, de Estado, plenipotenciario en París y en la Santa Sede; gentilhombre de cámara de S.M. con ejercicio y servidumbre y académico de distintas instituciones relacionadas con el mundo de la cultura. Estuvo íntimamente unido a la reina Isabel II y apoyó, en su momento, la causa de María Cristina durante su período de regencia[19]. A su muerte, sus herederos y sucesores en sus distintos títulos continuaron muy ligados a la vida pública y, en especial, a los cargos palatinos y políticos que previamente su padre había ostentando. También el mundo de la literatura se nutrió del buen hacer de algunos de sus familiares más directos, que continuaron la senda iniciada por el primer marqués.

Todo ello les llevó a vivir una época de esplendor desde el punto de vista social, especialmente entre los siglos XIX y XX. Las referencias en la prensa periódica sobre la familia son constantes. En general, noticias que expresan su asistencia a actos públicos, invitaciones a distintos tipos de celebraciones en sus palacios (tés, chocolates, tertulias, fiestas y bailes) y otros eventos más especiales como enlaces, defunciones y cortejos fúnebres, que son buena muestra de lo socialmente activa que fue la familia en ese tiempo.

Con todos estos breves apuntes biográficos y genealógicos y una vez destacada la importancia social de la familia, el estudio sobre las joyas presentes en algunos de los *trousseau* de boda de las damas de este linaje arroja datos de la inmensa riqueza, del gusto y del poder de la misma. En definitiva, una aproximación a la manifestación pública del estatus por medio de los objetos más preciosos.

Un buen ejemplo de ello proporciona la boda de la Srta. Dª Bernardina Roca de Togores y Téllez Girón[20], hija de los duques de Béjar, y D. José Escrivá de Romaní y Fernández de Córdova, hijo de los marqueses de Argelita, acontecida en los años finales del siglo XIX. Ciertamente, los novios disfrutaron de una buena cantidad de regalos. El del novio consistía en una preciosa **rama** de brillantes y rubíes con cinco abejas, formadas de iguales piedras. Los duques regalaron a su hija una rica **diadema** de brillantes y un **collar** de las mismas piedras, que perteneció a la princesa de Anglona, abuela de la duquesa. Los marqueses de Argelita un hermoso **alfiler** de brillantes y zafiros, que ostentaba en su centro una perla de purísimo oriente y gran tamaño. Dª Inés y D. Jaime Roca de Togores regalaron

19 *El alicantino. Diario católico*. Alicante, 11 septiembre 1889.

20 Su padre, Luis Manuel Francisco Roca de Togores y Roca de Togores, I Marqués de Asprillas, contrajo matrimonio en Alicante con su prima segunda, Doña María del Rosario Téllez–Girón y Fernández de Velasco, Duquesa de Béjar por sucesión de su tío Mariano Téllez–Girón y Beaufort. Barón de FINESTRAT, ob. cit., p. 264.

a su hermana unos **pendientes**, formados por dos magníficos solitarios. La marquesa viuda de Molins una **bandeja** de plata, un estuche con **cubiertos** de plata y una cruz de oro con esmalte. Sus tíos, los marqueses de Alquibla, un ***verre d'eau*** de cristal con bandeja de plata, un estuche con **cuchillos** de postre con mango de nácar. Los duques de Medina de Ríoseco un juego de **chimenes, de reloj** y **candelabros** de bronce dorado y esmalte azul. Los marqueses de Pozo Rubio, un juego de cinco **peinetas** de oro con piedras preciosas. El marqués de Molins un **quinqué** de columna, de porcelana de Sajonia. Los marqueses de Peñafuerte, unos ricos **pendientes** de rubíes y brillantes. Los marqueses de Rocamora, una **sortija** de zafiros y brillantes. Los condes de Superunda, una **mesa** de alabastro con incrustaciones de bronce. Los condes de Pinohermoso, un **alfiler** en forma de media luna, de brillantes y zafiros. Los duques de Uceda, **medio aderezo** de turquesas y brillantes. El duque de Osuna, una **jardinera** de plata cincelada. Los condes de Toreno, dos **jarrones** de mármol y bronce. Los duques de Santo Mauro, un **alfiler** de oro con zafiros y brillantes, y otro análogo la condesa de Villagonzalo. La duquesa de Abrantes, una **bandeja** de plata. Los marqueses de Lombay, una **plegadera** de concha con ramo de brillantes y perlas. Los duques de Bailén, una **jarra** de porcelana con tapa y asa de oro. Los marqueses de Novaliches, un **alfiler** de sombrero con amatistas y brillantes[21]. El novio recibió de manos de los padres de la novia una preciosa **botonadura** de perlas y brillantes[22].

Se aprecia aquí la riqueza en cuanto a formas y diseños en las joyas recogidas en estas canastillas de boda. Se muestra el valor de la joya como elemento de prestigio social, aunque con ciertas variantes. No es el diseño en sí mismo aquello que la revaloriza, sino el calor intrínseco de la pedrería, muy presente en el gusto de la época. El gusto por las joyas que había manifestado la propia Familia Real propició la llegada a la capital de algunos joyeros y diamantistas que se encargan de servir a su clientela una buena muestra de ellas. No obstante, el abastecimiento, en lo que a novedades de joyas se refiere, por parte de esta aristocracia de carácter cosmopolita, solía realizarse en otras casas y establecimientos europeos, competencia contra la que los profesionales españoles hubieron de enfrentarse adaptándose a las nuevas modas. Sólo así sus piezas serian tan admiradas y adquiridas como las de las casas de joyería extranjeras. A ello debe sumarse el descubrimiento en 1875 de uno de los yacimientos diamantíferos más importantes de África que abasteció al negocio de la joyería de grandes cantidades de piedras[23].

Años más tarde, en casa de los condes de la Patilla se verificó el enlace de la Srta.

21 Durante el último tercio del siglo XIX se ponen de moda este tipo de artículos, momento en el que desaparecen las capotas anudadas con cintas, pues aparece un tipo de sombrero femenino que se ha de sujetar con este tipo de alfileres. M. RODRÍGUEZ COLLADO, ob. cit., p. 16. El Museo del Romanticismo tiene un par de alfileres de similares características (INV. 2827).

22 *La época*. Madrid, 18 mayo 1894.

23 L. ARBETETA MIRA, *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales*. Madrid, 1998, pp. 66–68. Véase también J.M. CRUZ VALDOVINOS, “Romano (hacia 1830–1896) y Héctor (hacia 1853– 1910) Marabino, joyeros en Madrid”, en J. RIVAS CARMONA, *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 221– 234.

Dª Victoria de Tordesillas y Fernández Casariego con el Sr. D. Luis Roca de Togores y Téllez Girón, hijo de los duques de Béjar[24].

El primogénito de los Duques de Béjar regaló a su novia una ***riviere*** de magníficos brillantes, dos **pendientes solitarios**, una **media luna** de brillantes para la cabeza y unos **pendientes** de grandes perlas circundadas de brillantes. A la condesa de la Patilla la obsequió el Sr. Roca de Togores una **pulsera**, consistente en tres hileras, dos de brillantes y la del centro de zafiros; al conde de Patilla un **dije de reloj** de piedra onís rodeada de brillantes, y á las señoritas de Tordesillas **pulseras y alfileres** de brillantes de gran valor. Los duques de Béjar regalaron a la Srta. de Tordesillas una espléndida joya consistente en un **ramo de brillantes** con capullo tornado por gruesa perla de purísimo oriente. Los hermanos del novio una gran **bandeja** de plata *martelée*. La Srta. Dª Victoria de Tordesillas dio á su prometido una hermosa **botonadura** de perlas. Los Condes de Patilla, padre de la novia, regalaron a D. Luis Roca de Togores un magnífico **juego de lavabo** de plata y las Srtas. De Tordesillas una **sopera y plato** del mismo metal[25] (lám. 2).

Ya en el primer cuarto del siglo XX se encuentran en la prensa otras crónicas relacionadas con este mismo aspecto de las canastillas, que claramente reflejan novedades en torno a las piezas, pues unas desaparecen y otras se incorporan conforme a los nuevos gustos y modas, desde el *necessaire* de viaje hasta el encendedor.

La señorita de Velle, nieta de la duquesa de Pinohermoso[26], celebró su enlace con M. Etienne Allard. El novio regaló a su prometida una **sortija** con un soberbio solitario, otra con una perla, una **pulsera** de zafiros y brillantes y un **broche** de las mismas piedras. Los padres de la novia, los condes de Velle, regalaron a su hija, entre otras muchas cosas, un **broche** de brillantes. A su futuro yerno una **botonadura** de ónix y brillantes. La duquesa de Pinohermoso, a su nieta, una antigua **diadema** de brillantes y **broche** a juego, mientras que a M. Allard lo obsequió con un **reloj** de oro. Don Carlos Pérez Seoane, a su hermana un ***necessaire* de viaje** y a su cuñado una **petaca** de plata. La madre del novio a su hija política un **collar** de perlas[27], un

24 Hermano de la anteriormente citada Bernardina. Nacido en Elche fue el tercer hijo de los Duques de Béjar y tras el fallecimiento de su hermano, lo sucedió en los títulos de Duque de Béjar, Marqués de Gibraleón y de Peñafiel, y Vizconde de la Puebla de Alcocer. Barón de FINESTRAT, ob. cit., p. 265.

25 *La época*. Madrid, 31 mayo 1889.

26 Enriqueta María Roca de Togores y Corradini fue la I Duquesa de Pinohermoso por Real Despacho de 6 de junio de 1907, tras morir su tío sin descendencia. Enriqueta casó en Madrid en 1862 con Pablo Pérez–Seoane y Marín. Tuvieron tres hijos: Manuel, Juan y José Juan. Su primogénito, Manuel, II Duque de Pinohermoso, III Conde de Velle y IX de Villaleal contrajo matrimonio en Nueva York en 1895 con Carolina Cullen y Montgomery. Fueron padres de dos hijos, su primogénito varón que heredó los títulos de su padre; y una mujer, la protagonista del enlace de esta referencia, Enriqueta Pérez–Seoane y Cullen. Barón de FINESTRAT, ob. cit., p. 262.

27 La perla, especialmente, necesita una atención particular: hay diversas razas de perlas. Las más bellas y valiosas nos llegan de la India y provienen de ostras de pequeña dimensión; así, estas perlas orientales no alcanzan el tamaño de los centros de collar más que después de muchos años; por eso no debemos extraña su valor y su escasez; tanto más si se tienen en cuenta los trabajos incansables que realizan, desde hace siglos, los pescadores de perlas. Por diversas razones técnicas y estéticas, nunca las perlas de Australia, de Panamá, ni de ningún otro país, llegan a la belleza y al valor intrínseco de las

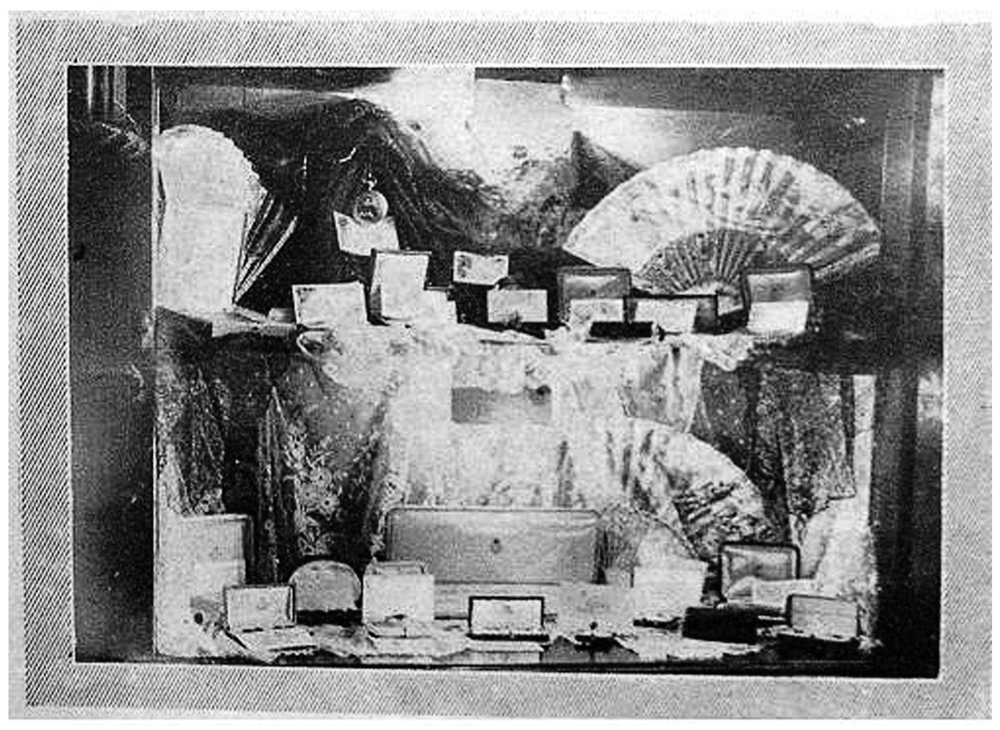


LÁMINA 2. *Vitrina con las alhajas, abanicos y encajes de novia, publicada en* Vida aristocrática, *15 enero 1922. Col. Particular.*

reloj–pulsera orlado de brillantes, una **diadema** de éstas mismas piedras y **horquillas** de concha, platino y brillantes. El novio a la condesa de Velle, un **broche** de brillantes; al conde un **encendedor** de plata y a Carlos Seoane, su cuñado, un **alfiler** de corbata. Los tíos y primos de la novia les obsequiaron con un **reloj** de laca, un completo **servicio de té** de plata así como **tazas y cucharillas** del mismo material y otro **juego de té** de la casa Rozanes[28]. Entre todos los regalos destacó por su riqueza un **centro de plata** cincelado que ofrecieron todos los diplomáticos extranjeros acreditados en España a la futura pareja[29].

Siguiendo con la secuencia de la familia, continúa la boda de María Rosa Pérez

perlas de Oriente. *Vida aristocrática*, año IV, nº 91. Madrid, 15 Abril 1923.

28 De esta casa de platería se encuentran en la Real Academia de la Historia de Madrid un par de candelabros publicados por J. MAIER, *Antigüedades siglos XVI–XX*. Real Academia de la Historia. Madrid, 2005, p. 58. La marca de estos candelabros pertenece a 1920, año que también se indica en la inscripción que aparece en ellos, de ahí la cercanía por cronología que pudiera existir con la pieza referente al *trousseau*. El marcaje consiste en una cabeza masculina de perfil izquierdo dentro de un contorno ovalado; ROZANES; PARIS–MADRID; y 916.000. Se trata de una casa francesa que abre sus puertas en la capital española a finales de 1915.

29 *Vida aristocrática*, año II, nº 39. Madrid, 15 febrero 1921.

Seoane[30], hija de los condes de Ruidoms, con el marqués de Alquibla[31]. La señorita de Ruidoms recibió de su novio, además del vestido de boda y otros dos trajes, una **pulsera** de brillantes y **sortija** con un solitario. De su padre, **collar** de brillantes y de la condesa de Ruidoms **flecha en hojas** de brillantes, servicio de **cubiertos** de plata y **joyel** de brillantes y perlas. De la marquesa de Alquibla **perlas** en forma de pera[32]; de su tío el duque de Pinohermoso, **pendientes** antiguos de brillantes; del conde de Villaleal, **sortija** con esmeralda; de don Cristóbal Roca de Togores, **perla** para sortija.

El novio, de su futura esposa, **brillantes** para la pechera; de su madre, la marquesa de Alquibla, **gemelos** de brillantes; del conde de Ruidoms, **alfiler** de corbata con brillantes y rubíes; de la condesa de Ruidoms, **botonadura** de lapislázuli; de su hermano Cristóbal, **botonadura** de oro y esmalte. La señorita de Ruidoms hizo obsequio a la marquesa de Alquibla de una **sortija** de brillantes y zafiros; a María Teresa Roca de Togores, **sortija** de brillantes y rubíes; el novio a la condesa de Ruidoms, **lazo** en perlas y brillantes[33]. Los amigos y allegados les obsequiaron con: Marqueses de Molins, **bandejas de plata**; marquesa de Pozo Rubio, **bandejas** de plata y **jarra** de cristal tallado; condes de Agrela, **juego de té** en plata; duques de Abrantes, **jarras** de cristal y plata; duques de Béjar, **joyero** en jarrón de cristal tallado[34].

En abril de 1928 contrajo matrimonio la Srta. María Teresa Roca de Togores y Pérez del Pulgar[35] con el conde de Torrellano y su equipo de boda se dispuso como sigue. El futuro esposo le regaló a la novia un **broche** de brillantes antiguos, **cadena y colgante** de aguas marinas y brillantes, **cadena** con hermosa perla en forma de pera, **pulsera** de brillantes antiguos, otra de perlas rodeadas de brillantes, **sortija** con esmeralda y brillantes, otra con perla y brillantes, **pulsera** de zafiros y brillantes, **lazo** de brillantes e **imperdible** con perla y brillantes. La novia al conde de Torrellano, una magnífica **botonadura** de brillantes. La marquesa de Alquibla a su futura hija, una **sortija** con preciosa perla y brillantes. La marquesa de Hermida a su futura hija, **collar** de brillantes de roca antigua, trece **onzas** para las arras. La

30 Como se cita anteriormente, del matrimonio de la I Duquesa de Pinohermoso, Enriqueta Roca de Togores, con Pablo Pérez–Seoane y Marín, nacieron tres hijos varones. El segundo de ellos, Juan Nepomuceno Pérez–Seoane y Roca de Togores, fue reconocido con el título de I Conde de Ruidoms por Real Despacho de 30 de junio de 1910. Casó en primeras nupcias con María Irene Rosa Bueno y Garzón, siendo su primogénita María Rosa Pérez–Seoane y Bueno, la contrayente en esta crónica. Barón de FINESTRAT, ob. cit., p. 262.

31 Alfonso Roca de Togores y Pérez del Pulgar, II Marqués de Alquibla por sucesión de sus progenitores, a saber: Alfonso Roca de Togores y Aguirre Solarte, I Marqués de Alquibla; y María de las Angustias Pérez del Pulgar. Barón de FINESTRAT, ob. cit., p. 264.

32 También la reina María de las Mercedes de Orleans recibió con motivo de su enlace con el rey Alfonso XII para su *trousseau* unos pendientes de similar descripción: "(…) *además de unos pendientes con forma de pera* (…)". *ABC*, 17 marzo 1995. (Consulta 3/05/2013).

33 Como indica Letizia Arbeteta en la introducción de *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII*, en ocasiones, las joyas, además de servir de aderezo a la propia indumentaria, aparecen como imitación de elementos textiles propiamente dichos. L. ARBETETA MIRA, ob. cit., p. 18.

34 *La época*. Madrid, 12 febrero 1927.

35 Es ésta la hermana del anteriormente citado II Marqués de Alquibla en la nota 28. Casó con Carlos Rojas y Moreno, Conde de Torrellano y Marqués de Beniel. Barón de FINESTRAT, ob. cit., p. 264.

marquesa viuda de Alquibla, a su futuro hijo, una **pitillera** de oro con corona de brillantes y a la marquesa de Hermida, **sortija** con zafiro y brillantes. El conde de Torrellano a su futura madre, **broche** de perlas y brillantes. El conde de Villaleal, **sortija y broche** de zafiros y brillantes y **botonadura** de iguales piedras preciosas; los marqueses de Alquibla **juego** de plata para **té**; Don Cristóbal Roca de Togores y Pérez del Pulgar, **sortija** con amatista y brillantes y otros tantos objetos que les entregaron como recuerdo sus invitados[36].

En el mismo año, tan sólo unos meses más tarde, en el palacio de los marqueses de Borghetto en Madrid, estuvo expuesto el equipo y los regalos de la condesa de Torralba de Calatrava con motivo de su enlace con don Mariano Roca de Togores. La condesa de Torralba recibió de su novio un **broche** de brillantes y perlas y dos grandes **perlas** para las orejas, un **reloj** de pulsera con brillantes y un **abanico** antiguo[37]. De sus padres, los marqueses de Borghetto, un precioso **collar** de perlas. De sus futuros padres, los marqueses de Molins y de Rocamora, **pulsera** de gruesos brillantes. De su futura hermana, María Teresa Roca de Togores, **sortija** con una gruesa perla; y de sus futuros hermanos políticos, **pulsera** de brillantes. De sus hermanos un completo **servicio de comedor** todo de plata. De la duquesa de Tariga, **sortija** de turquesas y brillantes.

El novio recibió de su futura esposa una **botonadura** de brillantes y zafiros de exquisito gusto y dos grandes **perlas** para la pechera. De los marqueses de Borghetto, un **juego de café** de plata repujada en una **mesa** con incrustaciones del mismo metal. De sus padres, los marqueses de Rocamora, una **vajilla** de la antigua fábrica

36 *La época*. Madrid, 10 abril 1928.

37 El abanico será un objeto indispensable dentro de los complementos y la indumentaria de toda mujer elegante y a la moda. Así comenta la Duquesa Laureana: "*Además de las joyas hay los abanicos. Hoy día cada traje exige un abanico ad hoc. Antiguamente, una mujer elegante poseía dos o tres abanicos; en el día tiene diez, veinte. Se compra, sin duda, menos bueno, pero se quiere más variedad; y en efecto, un abanico que armonice, como color y como estilo con el traje, es una exigencia que no deja de tener su elegancia. Desde que se compran tantos abanicos, las tiendas de este artículo se multiplican, y los hay verdaderamente preciosos, siendo algunos verdaderos objetos de arte que cuestan muy caros. La moda exige que el abanico pintado tenga la firma de su autor* (…) *En el día el nácar y el marfil están de moda; es la concha clara y obscura y las imitaciones de los varillajes antiguos los que están en boga. Nuestra elegante tendrá uno o dos hermosos abanicos para las grandes recepciones, los grades bailes; y para las reuniones más íntimas tendrá abanicos de menos valor, pero siempre en armonía con el tocado, siempre elegantes y bonitos*". Duquesa LAUREANA, *Para ser amada. Consejos de una coqueta. Secretos femeniles*. Madrid, pp. 258–260. (citado por A. QUILES FAZ, "El cortejo: costumbres amorosas del pasado". *Blanca y Radiante. Desde la invisibilidad a la presenta en el universo femenino.* Catálogo de la exposición. MUPAM. Sevilla, 2008, pp. 25–26).

A principios del siglo XX se siguieron todavía las tradiciones de la centuria anterior; por ello, la novia debía contar en su ajuar con un sinfín de objetos, entre ellos el abanico. F. ZAMBRANO, "El traje de novia en el siglo XIX". *Blanca y Radiante…* ob. cit., p. 101. Además, el abanico de novia seguirá siendo un objeto indispensable en toda señorita que se precie. Éste era regalado por la familia del novio el día en que se firmaba el contrato matrimonial y una dama debía llevar en su ajuar un mínimo de cuatro: para baile, paseo, gala y otro de encaje a juego con el velo. M. ONIEVA, *Sueños y Ensueños: muebles y ajuares en la alcoba del siglo XIX*. Catálogo de la exposición. Zaragoza, 2004, p. 45 (citado por F. ZAMBRANO, ob. cit., p. 109).

inglesa Bloor Derby (se utilizó por su abuelo el I marqués de Molins durante su embajada en Francia y había sido comprada por su suegro, bisabuelo del novio; la fábrica inglesa había desaparecido en el siglo XVIII a causa de un incendio y por ello los objetos que de ella proceden son todavía más valiosos si cabe, tal como resaltaba la noticia de prensa de la época). De los marqueses de Torneros, **reloj** de oro extraplano.

La novia regaló a la marquesa de Molins un **broche** de zafiros y brillantes y al marqués unos **gemelos** de zafiros. A su madre, la marquesa de Borghetto, un valioso **broche** de brillantes y a su padre un **reloj** de platino. A sus futuros hermanos políticos **pitilleras** de concha y plata y a María Teresa Roca de Togores, **sortija** de aguas marinas y brillantes. A sus hermanos unas **medallas** de esmalte rodeadas de brillantes y **relojes** de pulsera con brillantes; y a sus hermanos **relojes** de pulsera de oro. Don Mariano Roca de Togores también presentó sus obsequios: a la marquesa de Borghetto, **broche** de brillantes y zafiros y al marqués, **gemelos** de brillantes y ónix; a sus futuras hermanas, las señoritas de Morenes, **pulseras** de oro y platino y a sus futuros hermanos **alfileres** de corbata con brillantes[38].

Tras desgranar todas las crónicas sociales relacionadas con la familia, se debe reflexionar sobre diferentes aspectos. En primer lugar sirven comprobar la importancia que como fuente tiene la prensa, que ciertamente ofrece minuciosas descripciones de las joyas. En fin, estas joyas "en papel" nos permiten conocer una parte del vasto patrimonio artístico en manos de una familia de la aristocracia española que, quizá de otro modo, poco o nada se hubiera podido saber. En este sentido la prensa ocupa un papel preeminente como fuente de investigación. Por otro lado, la aportación documental aquí realizada permite conocer cómo se articula y organiza la canastilla de matrimonio, entre qué miembros de la familia se realiza el intercambio, y lo que quizá sea más importante, se pueden observar a través de la documentación los pequeños cambios, dentro de lo tradicional, que a lo largo de los años han acontecido en un ritual de paso como es el matrimonio. Se apuntaba al principio que las joyas y otros objetos preciosos son regalos para los futuros esposos y por medio de la crónica se acotan los distintos modelos, estilos, materiales y formas. Ciertamente, esta información permite conocer qué tipo de joyas eran las más regaladas entre las familias, aquellas más comunes o las de uso diferenciado (masculino y femenino). Además, se refleja información sobre otras piezas que aglutinan el carácter de joya u objeto precioso por el trabajo y los materiales empleados en ellas, así como por encontrarse tras su diseño las casas de joyería y platería más acreditadas del momento: juegos de té, mesas, bandejas, cubiertos y jarrones, entre otros, completaron estos ricos ajuares a lo largo de los siglos XIX y XX. La elección de determinadas piezas, la tenencia de una u otra joya, los materiales con los que se ha fabricado y el lujo con que se muestra son, en realidad, un reflejo de aspectos sociales, históricos, económicos y artísticos.

Con todo ello se pretende realizar una aportación al estudio social del arte de la

38 *La época*. Madrid, 25 octubre 1928.

joyería y la platería. Una visión particular del lujo, el gusto y la representación del poder con las joyas como imagen de ostentación de una familia, los Roca de Togores.

Plata litúrgica en la iglesia de la Asunción de La Guardia, Toledo

AMELIA ARANDA HUETE
Patrimonio Nacional

La iglesia parroquial de La Guardia (Toledo) guarda en su interior un importante conjunto de pinturas realizadas en 1632 por el pintor italiano Angelo Nardi y varios objetos de plata fabricados en su mayor parte en obradores toledanos desde el primer cuarto del siglo XVI hasta mediados del siglo XIX[1].

En lo que a platería se refiere, el conjunto litúrgico más significativo fue donado por el licenciado Sebastián García de Huerta. Bautizado el 1 de febrero de 1576 en La Guardia, arzobispado de Toledo, fueron sus padres Alonso García y Bárbara de Huerta[2]. El 22 de junio de 1615 alcanzó el grado de licenciado en Derecho en la Universidad de Toledo. Ocupó el cargo de capellán del convento de Santo Domingo el Antiguo de Toledo, fue secretario del cardenal Bernardo de Sandoval y Rojas hasta 1618, fecha del fallecimiento de este último, del rey Felipe IV desde diciembre de 1629 y del Consejo de la Santa y General Inquisición desde el 12 de diciembre de 1616. Falleció el 12 de agosto de 1644 a los 68 años de edad[3].

En escritura otorgada el 19 de diciembre de 1643 ante Juan de Burgos, escribano de Madrid, declaró haber fundado por su gran devoción a la Virgen una capilla bajo la advocación de Nuestra Señora de la Concepción. La dotó de un conjunto de objetos de uso litúrgico y estipuló la creación de un patronazgo y una capellanía.

---

1 Ante todo, en primer lugar, agradecer al profesor y amigo Dr. D. José Manuel Cruz Valdovinos la estimable ayuda prestada en la identificación de las marcas de las piezas, en la documentación de los artífices, facilitándonos datos inéditos, en la aportación de bibliografía y en especial por el estimulo para redactar este artículo.

2 Archivo parroquial de La Guardia. Libro 2º de Bautismos del 1–1–1571 al 14–12–1586. Al margen: "*este es el fundador de la capilla*" y un sello.

3 Archivo parroquial de La Guardia. Libro 5º de Defunciones, año de 1625 a 1662. No se debe confundir con su sobrino de igual nombre que falleció el 8 de diciembre de 1660 a la edad de 46 años.

La capilla, aledaña al crucero derecho de la iglesia parroquial de La Guardia, también se concibió con fines funerarios, es decir para cobijar los enterramientos de sus padres, de sus familiares[4] y él suyo propio. Aprobada su edificación por el cardenal infante don Fernando, administrador perpetuo del arzobispado de Toledo, el 4 de mayo de 1628, ésta se concluyó el 20 de abril de 1633. García de Huerta instituyó, a petición del arzobispado de Toledo, una fundación de obras pías en La Guardia, otra en la vecina villa de El Romeral, en la de Villaconejos[5] y en la ciudad de Toledo. Nombró patrón de su fundación a su sobrino Bartolomé García de Huerta, hijo de su hermano Alonso García de Huerta, alguacil del Santo Oficio de la Inquisición[6].

La capilla estaba adornada con un retablo, pinturas[7], rejas, ornamentos, cálices, vinajeras, candeleros, lámpara y otras piezas de plata, misales y demás objetos necesarios para el culto.

Los ornamentos se utilizarían en la misa que se debía celebrar los días indicados en la escritura redactada por García de Huerta, es decir las festividades de Nuestra Señora, las de los santos Sebastian, Ildefonso, Bárbara, Felipe, Pedro y Pablo y Bernardo y las correspondientes a las Pascuas de Navidad, Resurrección y Espíritu Santo.

Del ajuar inicial se conservan, en la actualidad, una custodia, dos cálices y un copón. La **custodia** portátil, de tipo sol, de plata dorada, se describe en la escritura de García de Huerta: "*de plata dorada con pieças esmaltadas y piedras tiene tres soles y el vltimo en que estan los biriles es de oro de cuyo peso y hechura costará por inventario que dexo hecho y para el vso della tiene andas doradas con faldones de brocatel*". Y se añade que el uso de esta custodia se cedería a la iglesia parroquial de La Guardia sólo en la festividad del Santísimo Sacramento, es decir el Corpus, y que siempre debía reintegrarse en buen estado de conservación (lám. 1).

La pieza, de 75 cm. de altura[8], lleva grabada en el borde del pie una inscripción que dice: *(LI)CENTIAT, SEBASTIAN DE HUERTA SUPREMI SANCTAE GENE(RILI)S INQVISIT, SENAT CATHOLICAE MAIESTAT SECRETER (SIN)GVLARI AC VENERATIONE DEBITA EX ACCEPTIS MVNERIB(VS) TVNVSCVLVM HOC LARGITORI REDDERAT ANNO DÑI 1628*[9].

4 Entre ellos su tío el racionero Alonso de Huerta.

5 Su padre nació en El Romeral y su madre, aunque nació en La Guardia, era de familia oriunda de Villaconejos.

6 Tenía otro sobrino llamado Alonso García de Huerta, familiar del santo oficio, hijo de Alonso García de Huerta, hermano del fundador. También nombró capellanes al Inquisidor más antiguo del Tribunal de Toledo y al consejero más antiguo del Consejo de la Gobernación de Toledo. Otro tío suyo, Francisco de Huerta, fue arcipreste. Todos ellos quedaron vinculados a esta fundación.

7 La cúpula con pinturas al fresco representando escenas de la vida de Cristo, cuatro cuadros representando la Anunciación, la Asunción, El martirio de San Sebastián y Santa Bárbara y San Ildefonso y seis cuadros representando a los Padres de la Iglesia.

8 Anchura: 36 cm; diámetro del sol: 37 cm.; diámetro del pie: 27 cm.

9 En fecha no determinada se realizaron cuatro orificios en el pie de la custodia con el fin de colocarla sobre una plataforma y sacarla en procesión sin tener en cuenta la inscripción, dañándola y causando la desaparición de algunas letras que hemos incluido entre paréntesis para su completa lectura.



LÁMINA 1. *Custodia portátil. Iglesia parroquial de La Guardia, Toledo. Donación Sebastián García de Huerta.*

Doble sol para cobijar el marco o viril adornado, por el anverso, con ocho espejos ovales y rectangulares tabicados con esmalte opaco azul y marrón alternando con motivos vegetales y geométricos picados de lustre. Por el reverso, doce vidrios verdes e incoloros engastados en bocas cuadradas imitando piedras preciosas y el mismo picado en el resto de la superficie. Los soles están formados por rayos flameados alternando con lisos rematados, los del círculo exterior, en estrellas de once puntas adornadas, por el reverso y en el centro, con vidrios incoloros engastados,

simulando diamantes. La corona de rayos está interrumpida por pedestales cúbicos engastados, por el reverso, con vidrios incoloros dividiéndolas en cuatro partes simétricas de catorce rayos cada una[10]. El cerco que divide ambas zonas de soles también está adornado por el anverso por dibujos geométricos picados de lustre y dieciséis vidrios verdes e incoloros engastados en bocas cuadradas por el reverso. Debía llevar una cruz en el remate, desaparecida y restaurada recientemente con poco acierto.

En la parte inferior, una tarja flanqueada por volutas une el viril con el astil. Ésta se adorna por el anverso con un espejo ovalado esmaltado y por el reverso con un cristal rectangular talla tabla imitando un diamante embutido en engaste moldurado. El astil comienza con una forma troncocónica y termina en un grueso toro. El nudo arquitectónico, con los lados adornados con vanos ciegos rematados en frontón triangular, luce en la cara principal, el escudo de armas del donante, un lobo pasante bajo un frondoso roble, en la posterior, un escudo jaquelado, ambos picados de lustre, y en las caras laterales espejos rectangulares esmaltados. Las esquinas se adornan con estrechas columnillas, volutas y balaustres en la parte superior. Un grueso toro o cuarto bocel con cuatro parejas de espejos ovales tabicados con esmalte azul y marrón opaco une el nudo al gollete cilíndrico que también está adornado con cuatro espejos similares.

Pie circular de borde vertical que consta de un cuerpo plano recorrido en todo su perímetro por la inscripción mencionada, otro de perfil convexo adornado con ocho espejos ovales tabicados con esmalte azul y marrón opaco y uno superior plano ligeramente rehundido en el centro. Toda la superficie de la pieza está adornada con dibujos geométricos picados de lustre.

Es un ejemplar de gran calidad, que representa plenamente el estilo barroco generado en la Corte durante el reinado de Felipe III y extendido a otros centros plateros, especialmente a Toledo. Conjuga armónicamente en toda la pieza la decoración picada y los esmaltes en espejos geométricos así como los perfiles curvos y rectos en el pie. No conocemos su artífice por carecer de marcas pero sí la persona que lo encargó y su fecha, 1628, gracias a la inscripción que figura en el borde del pie. Javier Montalvo argumenta que la pieza pudo realizarse en Toledo porque García de Huerta residió en esta ciudad desde su juventud pero la obra pudo encargarse en Madrid, villa a la que se trasladó el licenciado después del fallecimiento de su protector, el cardenal Sandoval y Rojas y tras convertirse en secretario del rey Felipe IV[11]. Si hacemos caso a la descripción de la escritura fundacional falta el último sol que rodeaba el viril de oro.

Uno de los **cálices**[12], de plata dorada, el más sencillo al carecer de adorno en la copa, de forma acampanada, luce dos sencillas molduras que dan paso a un estili-

10 Uno de ellos perdido, ha sido sustituido, con pésimo gusto, por un cristal de color rojo simulando un rubí.

11 F.J. MONTALVO MARTÍN, "Custodia". *Corpus, historia de una Presencia*. Catálogo exposición. Santa Iglesia Primada de Toledo, 2003, pp. 348–349.

12 Altura: 27 cm; diámetro de boca: 9 cm.; diámetro de pie: 16,5 cm.

zado astil de cuerpo troncocónico. El nudo de jarrón soporta en la parte superior un amplio toro. Gollete cilíndrico y pie circular de borde vertical. A semejanza de la custodia anterior consta de un cuerpo superior plano ligeramente rehundido en el centro, otro convexo y otro inferior plano donde se lee la inscripción: +*LICENTIAT SEBASTIAN DE HVERTA REGIS CONSILIIS GENERALIS INQVISITIONIS SECRETARIVS PARENTVM MEMORET PATRIAE PROPRIA QVE B V MARIAE DEVOTIONE DICABAT F.F.A.D. 1625*. El nudo, el gollete y la parte convexa del pie están decorados con dibujos geométricos y vegetales picados de lustre y espejos ovalados tabicados con esmalte opaco azul y marrón. Entre dos espejos, en el pie, escudo de armas del donante. El jarrón luce también las características costillas habituales en estos ejemplares. Se ha perdido la patena[13].

El segundo **cáliz**[14], más rico, presenta copa lisa ligeramente acampanada separada de la rosa o subcopa por doble baquetón saliente. Astil con estilizado cuerpo troncocónico. Una sencilla moldura da paso al nudo de jarrón con un amplio toro en la parte superior. Gollete cilíndrico. Pie circular de borde vertical que consta, como en el ejemplar anterior, de un cuerpo plano, otro de perfil convexo y uno superior plano ligeramente rehundido en el centro. La subcopa, el jarrón, el gollete y parte del pie están decorados con dibujos geométricos y vegetales picados de lustre y espejos tabicados con esmalte opaco azul y marrón. La pieza luce también las características costillas pareadas habituales en el estilo cortesano. Al igual que en el cáliz anterior se ha perdido la patena (lám. 2).

Carece de marca, de inscripción y de escudo de armas, pero su apariencia, muy similar a la del cáliz anterior, los esmaltes tabicados en plata con azul opaco y marrón en el centro, las costillas del nudo y parte de los motivos picados de lustre que decoran su superficie, nos inclinan a pensar que forma parte del mismo conjunto donado por Sebastián García de Huerta, en el primer cuarto del siglo XVII. Las características estilísticas y algunos elementos como el jarrón o la decoración de cabujones esmaltados en azul nos remiten a otros magníficos ejemplares del denominado estilo cortesano nacido en Madrid durante el reinado de Felipe III y difundido por todos los centros plateros de la geografía española e hispanoamericana durante todo el siglo XVII[15].

Y por último un **copón**[16], carente de inscripción al igual que uno de los cálices, completa este conjunto litúrgico. De plata sobredorada, la copa está decorada con cuatro espejos ovalados tabicados con esmalte azul opaco y dibujos geométricos picados de lustre. Astil con cuerpo troncocónico. Unas sencillas arandelas dan paso

13 La patena se menciona junto con el cáliz, ambos donación de Sebastián García de Huerta, en un inventario fechado en 1690 que incluiremos al final de este estudio.

14 Altura: 28 cm; diámetro boca: 9 cm; diámetro de pie: 15 cm.

15 Un magnifico ejemplar con similitudes estilísticas y tal vez realizado en un obrador sevillano fue estudiado por P. NIEVA SOTO, *La platería en la iglesia roteña de Nuestra Señora de la O*. Rota, 1995, pp. 52–53 y "Cáliz", en *El fulgor de la plata*. Catálogo de la exposición. Junta de Andalucía. Córdoba, 2007, pp. 156–157.

16 Altura: 24,5 cm.; diámetro de boca: 11 cm.; diámetro de pie: 13 cm.



LÁMINA 2. *Cáliz. Iglesia parroquial de La Guardia, Toledo. Donación Sebastián García de Huerta.*

al nudo de jarrón con un amplio toro en la parte superior. Gollete cilíndrico. Pie circular de borde vertical que consta de un cuerpo plano, otro convexo y uno superior plano ligeramente rehundido en el centro y adornado con el diseño de una cruz y varios círculos todo ello picado de lustre. Tapa que consta de tres zonas: una de perfil convexo, otra lisa y una cúpula superior ligeramente rebajada y rematada por una pequeña cruz de brazos romboidales. El nudo, el cuerpo convexo del pie y el de la tapa también lucen espejos ovales esmaltados y motivos vegetales picados de lustre.

Está pieza al igual que la custodia y los cálices anteriores carece de marcas. Tampoco lleva inscripción ni escudo de armas, pero como hemos comentado en la pieza anterior, presenta similitudes estilísticas con las otras piezas donadas por Sebastián García de Huerta. Los motivos decorativos son algo diferentes, en particular en el pie, pero los esmaltes son similares.

Este modelo de amplia difusión en obradores cercanos a la corte como Toledo o Valladolid se empleó en cálices, copones, candeleros, custodias portátiles y algunos relicarios. En el caso del conjunto donado por García de Huerta se conservan la custodia, dos cálices y un copón pero posiblemente se han perdido los candeleros y las vinajeras, a juzgar por los documentos.

Sebastián García de Huerta fundó otra capellanía en el convento de Santo Domingo el Antiguo de Toledo. La dotó para su servicio de cuatro casullas de damasco carmesí, verde, blanco y negro, con cenefas de brocatel, dos roquetes, cíngulos, misal, bolsas de corporales, paños de cálices y un cáliz de plata dorada con su patena cuyo pesó era de cuatro marcos, cinco onzas y cinco ochavas y media. Llevaba en el pie grabadas las letras S.H. Todo se guardaba en un cajón grande en la sacristía del convento aunque no nos consta que se hayan conservado.

El propio García de Huerta realizó inventario rubricado de la plata y los ornamentos existentes en su capilla de La Guardia. Se depositó en el archivo de la misma junto con el resto de las escrituras y el testamento del fundador y de su familia. El archivo así como el resto de la iglesia fue expoliado y casi destruido en la guerra civil española.

En la iglesia parroquial de la Guardia se conservan otros objetos de plata cuya importancia artística nos anima a estudiarlos. Comenzamos por una **cruz**[17] latina de brazos rectos interrumpidos por placas cuadrilobuladas y con remates flordelisados. Cuatro florones adornan las esquinas del cuadrón y una pequeña crestería vegetal sobre los lóbulos verticales. Por el anverso, Crucificado sobre el cuadrón y en el fondo motivos vegetales finamente cincelados. Cristo con cabeza ladeada y paño de pureza anudado al centro. Y en los medallones de los brazos: San Miguel y San Juan Bautista en el brazo horizontal y un pelicano dando de comer a sus crías y San Antón, en el vertical. Por el reverso, en el cuadrón central, el Padre Eterno con el orbe en la mano, bendiciendo. En las placas, la Virgen María y San Juan Evangelista en el brazo horizontal y San Sebastián y Santa María Magdalena penitente en el vertical, todos sobre fondo de paisaje. El resto de la superficie de los brazos se cubre, por ambas caras, con motivos vegetales, en relieve, varios de ellos encerrados en círculos. Como es obvio varias placas están cambiadas de lugar (lám. 3).

La macolla tiene forma de templete de dos pisos, de planta octogonal, con las caras reproduciendo arcos de medio punto, con tracería calada, separadas por torrecillas circulares almenadas que hacen la función de contrafuertes. Balconcillos calados y copetes vegetales enriquecen el conjunto. Cañón hexagonal con aristas reforzadas y decoración vegetal levemente relevada.

---

17 Árbol: 70 cm altura; 57 cm anchura; Crucificado: 13 cm; figuras: 8 cm.; placas 10 x 9 cm.; cuadrón: 10 x 11 cm.; macolla: 56 x 17 cm.



LÁMINA 3. *Atribuida a Juan López de León. Cruz procesional. Iglesia parroquial de La Guardia, Toledo.*

Es una magnifica pieza de plata, en parte dorada, de la que hemos podido identificar el lugar de fabricación, un obrador toledano, por la marca situada en la parte inferior del árbol (TOLE bajo corona) pero que se puede catalogar, atendiendo a su estructura, en el primer cuarto del siglo XVI. En otra marca, casi ilegible al estar muy machacada y frustra en parte por el lugar donde se encuentra, parece apreciarse un león rampante y leerse la terminación "*..an*" en letras góticas. Esta marca, parcial, nos anima a pensar que la obra pudo realizarse por el artífice Juan López de León, por su similitud con otra marca personal de este artífice toledano, mucho más legible, que se observa en otra pieza de este mismo tesoro: un cáliz, adornado con motivos vegetales muy similares, del que hablaremos a continuación.

Más importante para datar la fecha de esta obra es la inscripción que se lee en la macolla: "*fizose esta + ANO DE UdXXX siendo CURA Aº DE HUERTA, RACIONERO*"[18]. La fecha, 1530, coincide con la datación realizada por el profesor Cruz Valdovinos del cáliz mencionado.

La iconografía no es la habitual en este tipo de piezas pues, en primer lugar, falta el Tetramorfos. Tampoco aparece a los pies del Crucificado la representación de Adán saliendo del sepulcro. En su lugar aparece la Magdalena penitente. La inclusión de santos como San Sebastián y San Antón está ligada a los santos protectores de la villa desde antiguo y al donante. Esta iconografía nos inclina a pensar que fue pieza de encargo para la parroquia. Falta conocer la vinculación de San Miguel.

Por sus características estilísticas, su perfil flordelisado y lobulado, está cercana a la gran cruz procesional de San Martín de Valdeiglesias (Madrid), destacado modelo de un tipo de pieza muy desarrollado en la platería toledana en la segunda mitad del siglo XV[19]. Pero la decoración del árbol de la cruz, flores de grandes pétalos encerradas en círculos y los fondos paisajísticos de las placas o medallones nos acerca a modelos renacentistas y retrasa la fecha de ejecución de esta pieza.

Le sigue en importancia un **cáliz**[20] de plata dorada, fechado hacia 1530, con marcas, entre los lóbulos del pie, de obrador toledano (T bajo o con contorno oval) y personal del artífice Juan López de León (león rampante sobre las letras IVAN en letras góticas). Copa lisa ligeramente acampanada y rosa o subcopa adornada con tallos, flores y motivos geométricos a base de círculos de tamaño decreciente encerrados en rectángulos. Astil cónico con pequeños gallones en la parte inferior. Una sencilla moldura da paso al nudo octogonal adornado con dibujos geométricos en abierta espiral y un friso con ocho cabezas de angelitos. Gollete cilíndrico. Pie polilobulado cuya decoración se divide en dos por una hilera de círculos relevados. En los lóbulos representaciones de flores, una cruz griega y las letras J.H.S.

El conde de la Viñaza afirmó que Juan López de León trabajó en Toledo en 1530[21]. En sus obras utiliza un lenguaje renacentista típico de la platería toledana de estos años, basado en un pie polilobulado, decoración de guirnaldas y querubines. También realizó la custodia portátil de la catedral de Jaén con nudo de castillete y cuerpos prismáticos, cercana en su estructura a la pieza de La Guardia[22]. Un cáliz similar fue realizado por Juan de Ayala por las mismas fechas y se conserva en Villa del Prado.

---

18 Tío de Sebastián García de Huerta. En el inventario fechado en 1690, que incluiremos al final del artículo como ya hemos comentado anteriormente, se incluye un cáliz de plata sobredorado, almenado, decorado en el pie con las figuras de los doce apóstoles que se adquirió a este racionero. No se conserva.

19 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería", en A. BONET CORREA (dir.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, Cátedra, 1982, p. 79.

20 Altura 27 cm; diámetro de boca: 10 cm; diámetro de pie: 18 cm.

21 Recogido por R. RAMIREZ DE ARELLANO, *Estudio sobre la Historia de la orfebrería toledana*. Toledo, Imprenta provincial, 1915, p. 295.

22 J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 89.

Pieza madrileña es una singular **bandeja**[23] de plata en su color, marcada en el borde, en Madrid en 1646 (osa y madroño sobre 46 en contorno oval). Fabricada por Juan de Villaizán (Jº DE BA/ZAN fundidas D y E), luce además marca del contraste marcador FRº /.DARA.

Villaizán, artífice datado entre 1638 y 1677, nació en Toledo, y aunque se aprobó en su ciudad natal se trasladó a Madrid en fecha no determinada. Pertenece a la segunda generación de artífices madrileños del siglo XVII. Marca también el relicario de las Clarisas de Griñón (Madrid)[24].

De perfil polilobulado, cada uno de los dieciséis lóbulos de la orilla está adornado con una flor de cuatro pétalos en el centro y una cinta en el borde. El motivo floral y la cinta se repiten en el campo y en el asiento circular encerrado en un diseño geométrico imitando un sogueado. Pieza simétrica y de elegante diseño floral destaca por su originalidad al reproducir el motivo de la cinta que encierra y enmascara una rica rocalla relevada.

Se conserva también un sencillo **copón**[25], de plata en su color, con copa ligeramente acampanada, astil cónico, nudo de jarrón moldurado, gollete cilíndrico y pie circular. Éste consta, como otros modelos de la época, de un primer cuerpo liso, otro ligeramente convexo y otro superior liso y rehundido en la zona cercana al gollete. La tapa repite también el perfil liso y convexo y remata en una cúpula con pequeño balaustre. Concebido con carácter funcional carece de ornamentación posiblemente para abaratar su coste. Además de la marca de localidad, T bajo o sobre 88 en contorno oval, que fecha la obra a partir de 1688, lleva la marca personal CABA /NILLAS, que pertenece a Juan de Cabanillas, marcador de Toledo.

La marca de localidad abrevia el nombre de la ciudad de Toledo y fue utilizada desde mediados del siglo XVI. La marca cronológica, añadida por el marcador, fue utilizada desde esta fecha hasta 1711.

Juan de Cabanillas nació en Zamarramala (Segovia). Aprendió en el obrador toledano de Matías de Urana ó Durana. Se casó en Toledo con Manuela de Santa Cruz, hija del platero Gabriel de Santos. Muerto su suegro, Cabanillas se puso al frente del obrador a pesar de no haberse examinado. Por ser cofrade y gozar de buena reputación se le nombró altarero u oficial de la cofradía de San Eloy. El 18 de enero de 1662 solicitó ser examinado. Fue nombrado oficial el 25 de junio de 1663 y mayordomo de la cofradía el 25 de junio de 1664. Repitió en el cargo el 27 de julio de 1669, el 7 de junio de 1675, el 22 de junio de 1683, el 23 de junio de 1690 y el 11 de julio de 1700. Desempeñó también el cargo de escribano o secretario de la cofradía durante veintiún años sustituyendo a Antonio Pérez de Montalto. En 1709 renunció debido a su avanzada edad. Debió fallecer en 1714[26]. En muchas piezas que llevan su marca

23 Diámetro de la pieza: 46 cm.

24 J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 114; IDEM, “Platería”, en A. BARTOLOMÉ ARRAIZA (coord.), *Las artes decorativas en España, II. Summa Artis*, t. XLV. Madrid, 1999, p. 590.

25 Altura: 23 cm.; diámetro de boca: 10 cm.; diámetro de pie: 13,5 cm.

26 Ocupó también el cargo de marcador y visitador de oro y plata y ensayador de Toledo hasta 1711. Perteneció también a la cofradía de la Vera Cruz en la que ingresó el 5 de marzo de 1666 y a la de

y la de Toledo no aparece marca de artífice lo que inclina a pensar a Pérez Grande y a Cruz Valdovinos que fueran obras suyas[27].

Tal vez relacionado con esta pieza se conserva en el archivo parroquial un documento fechado en 1690 donde consta haberse pagado 6.766 maravedís por la hechura y la plata de un copón que se utilizaba para las "purificaciones de los que comulgan"[28].

A pesar de que la iglesia contaba con varias imágenes de la Virgen María sólo ha llegado hasta nosotros una **corona**[29] de plata en su color con aro flanqueado por dos molduras lisas y decorado con motivos geométricos. La crestería está formada por ocho bloques de decoración con cartelas, volutas, cabezas de ángeles y pilastrillas. Uniendo los bloques, motivos vegetales. Marcas en el aro y en el motivo decorativo: T cruzada por o y LZNA con la N invertida. La marca corresponde al marcador Diego Rodríguez de Lezana, que ocupó el oficio entre 1730 y 1751[30]. Esta es la segunda variante de su marca personal en la que suprime la marca cronológica[31]. La corona guarda parecido con otra pieza conservada en el Museo Arqueológico de Madrid[32].

Destaca también un **jarro**[33], de plata en su color, cuello de perfil cóncavo y panza ovalada de perfil convexo, ambos estriados y dividido en cuatro secciones. Tapa de perfil ondulado, estriado y rematado en un tirador cónico. Pico adosado al cuello moldurado y boca recta. Asa moldurada en ese desde la boca, a la que se une por un pequeño arco, terminando al inicio de la panza. Pie ovalado troncocónico y estriado. En el interior del pie, marca de Toledo, la personal de artífice Manuel García Reina (.EYNA) y la del marcador José de la Casa (J. CAS). También aparece grabado el número IIII en romano[34].

Manuel García Reina nació hacia 1706. Aprendió en el obrador madrileño de

---

San Blas y Santa Susana sita en la iglesia de la Magdalena en la que ingresó y juró los estatutos el 31 de enero de 1674. R. RAMIREZ DE ARELLANO, ob. cit., pp. 235–236 y *Catálogo de artífices que trabajaron en Toledo y cuyos nombres y obras aparecen en los Archivos de sus Parroquias*. Toledo, Imprenta Provincial, 1920, pp. 37–38.

27 M. PÉREZ GRANDE, "La visita municipal de 1675 a la platería de Toledo". *Anales Toledanos* XXXV (1998), pp. 157–159 y J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El esplendor del arte de la plata. Colección Hernández–Mora Zapata.* Catálogo de la exposición. Fundación Cajamurcia. Murcia, 2007, p. 62.

28 Archivo parroquial de La Guardia. Cuentas de Fábrica de los años 1628–1689.

29 Altura: 10 cm.; diámetro del aro, 10 cm.

30 En 1730 fue visitador de la ciudad de Toledo. En 1745 ejerció de secretario y mayordomo en la cofradía de San Eloy.

31 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El esplendor del arte…* ob. cit., p. 64.

32 Ibídem, *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de Platería*. Madrid, 1982, pp. 134–35.

33 Altura: 18 cm.; pie: 8 x 6 cm.; asa 13 cm.; pico: 8 cm. de altura.

34 La marca IIII se colocó en las piezas de plata a partir de una orden fechada en 1805 promulgada por la Junta de Comercio. Era obligatoria cuando se contrastaban piezas de plata antigua procedentes en algunos casos de testamentarias y que al ser examinadas su ley era superior a la ley de 11 dineros establecida en el reinado de Felipe V. Cuando estaba por encima de la ley de 11 dineros al volverla a contrastar se colocaba en números romanos el excedente, es decir esta pieza tiene ley de 11 dineros y 4 granos.

Juan López de Sopuerta. Se trasladó a Toledo y comenzó a trabajar en el obrador de Manuel Vargas Machuca. Solicitó el ingreso en la cofradía de San Eloy el 11 de enero de 1733. Fue aceptado el día 18 después de superar el examen. Trabajó principalmente para los conventos de Santa Clara, Santo Domingo el Real y San Clemente. En 1765 comenzó a trabajar para la catedral de Toledo. Colaboró también con el convento de las dominicas de Santo Domingo el Real y con la comunidad de Santa Úrsula. Utilizó dos punzones distintos para marcar sus obras. Cultivó con gran maestría y calidad el estilo rococó. Desarrolló un gusto por las composiciones dinámicas y por un repujado equilibrado. Sus obras, como este jarro, destacan por la sencillez y por una técnica depurada[35].

José de la Casa fue aprendiz durante nueve años y oficial durante otros seis en el obrador de Antonio Sánchez de la Fuente. Solicitó realizar examen e ingresar en la Cofradía el 6 de enero de 1745. Fue admitido el día 10. Ejerció de marcador en Toledo entre 1754 y 1785. En 1757 contrastó una cruz procesional realizada por Manuel García Reina para la parroquia de San Juan Bautista. En 1760 compuso la cruz parroquial de San Miguel a la que realizó un cañón nuevo. Arregló también la lámpara y un relicario. En la tasación de las alhajas que poseía Andrés Núñez Monteagudo, auxiliar del arzobispado de Toledo, fechada en marzo de 1761 se tituló "tasador de joyas, fiel contraste, tocador de oro y marcador de plata de Toledo y su jurisdicción[36].

Este tipo de jarro comenzó a fabricarse en los obradores madrileños y catalanes a finales del reinado de Felipe V. Buen ejemplo de tipología civil hereda su forma de los aguamaniles franceses. Modelo muy extendido, con algunas variantes, se conservan magníficas piezas que al igual que él que nos ocupa presenta un perfil más estilizado que los primeros ejemplares fabricados.

Un jarro similar, estudiado por el profesor Cruz Valdovinos, se conserva en la colección Hernández–Mora Zapata[37]. P. Peñas lo relaciona también con un ejemplar conservado en el Colegio de Doncellas Nobles de Toledo.

Las mismas marcas que la pieza anterior tiene un **cáliz**[38] fabricado en plata, con el interior de la copa dorado, luce un sencillo astil troncocónico, nudo de jarrón con un pequeño toro en la parte superior, gollete cilíndrico y pie circular de perfil convexo.

En el borde del pie se aprecia la marca de localidad que corresponde a Toledo (T con corona cruzada por o) que fue impresa por el marcador José de la Casa (J.CAS). La marca del artífice pertenece a Manuel Garcia Reina (RYA). Como en la pieza anterior la simplicidad y la elegancia de las formas es la nota dominante. Refuerza esta apariencia la intención de crear un objeto económico y funcional, fácil de adquirir

35 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería" ob. cit., p. 140 y P. PEÑAS SERRANO, "El platero toledano Manuel García Reina". *Anales Toledanos* XXXVIII (2001), pp. 145–174.

36 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Catálogo…* ob. cit., pp. 52–53.

37 Fue realizado en Madrid por Vicente Gavilanes en 1766. Estudiado por J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El esplendor del arte…* ob. cit., p. 146.

38 Altura: 27 cm.; diámetro de boca: 9,5 cm.; diámetro de pie: 15,5 cm.

por una iglesia con poco poder adquisitivo que necesita estos objetos para el culto diario. La estructura resulta tradicional y bastante apegada a los modelos del siglo XVII, con evolución más visible en el pie.

Otro **cáliz**[39], muy barroco, presenta copa lisa ligeramente acampana e interior dorado. Subcopa o rosa dividida en dos por una gruesa moldura sogueada, crestería en la parte superior y volutas, tornapuntas y motivos vegetales en la inferior. Astil de perfil bulboso con punteado e incisiones. Nudo de jarrón adornado con volutas y motivos vegetales. Gollete cilíndrico. Pie circular que consta de un cuerpo plano, otro de perfil convexo adornado con hojas cinceladas, otro similar recorrido por un punteado y uno superior con motivos geométricos que sirve para apoyar un talud ricamente decorado. En la subcopa, el nudo y parte superior del pie se colocaron cabezas de angelitos.

La marca de localidad corresponde, una vez más, a la localidad de Toledo (T con o cruzada) y fue impresa por el marcador José de la Casa (CAS). La marca del artífice pertenece a Manuel Ximénez (XIMZ, con la Z invertida). Además incisa la cifra VIII.

Manuel Ximénez, nació en Barcelona, donde aprendió en el obrador de Juan Girona. Se trasladó a Toledo e ingresó en la cofradía de San Eloy en 1764. Fue tesorero en 1785 y 1786 y mayordomo en 1790. En 1793 contribuyó con 300 reales al donativo entregado al rey. Trabajó mucho para la catedral de Toledo para la que realizó un relicario de San Ignacio, un jarro y dos juegos de vinajeras, nueve ánforas para los óleos y los bronces de la capilla de San Ildefonso. Realizó además varios cálices para Arganda (Madrid) y Abarin (Navarra) y una caja de crismeras para la catedral de Coria[40]. Falleció en 1815.

El marcador Pedro Biosca colocó su marca personal y la de localidad, Toledo, en una sencilla **campanilla**[41] con falda moldurada en la parte superior e inferior realizada por Manuel Díaz. El mango abalaustrado remata en una bolilla. El badajo es de perfil perifome.

Esta pieza por su estructura y mango de balaustre corresponde al estilo neoclásico. El profesor Cruz Valdovinos presenta una pieza parecida, de plata dorada, fechada en 1787, realizada por Antonio García Mascaraque y conservada en la colección Hernandez–Mora Zapata, que debió pertenecer a un juego de vinajeras. Ésta tuvo sin duda un uso litúrgico. Ambas destacan por su desnudez ornamental ya que las molduras de la parte inferior tienen una clara función estructural y por su perfil equilibrado[42].

Manuel Díaz Cuadrado fue platero de menudencias. Nació en Polán (Toledo). Aprendió con Manuel García Reina. Solicitó realizar el examen el 4 de agosto de 1776. Fue elegido depositario de los bienes del Santo en 1785 y en 1786. Actuó como examinador durante el año 1786. Fue elegido secretario el 25 de junio de 1789,

39 Altura: 25 cm.; diámetro de boca: 9 cm., diámetro de pie: 14 cm.

40 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El esplendor del arte…* ob. cit., p. 309.

41 Altura 13 cm.; diámetro de la base: 7 cm.

42 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El esplendor del arte…* ob. cit., p. 304.

continuando en este cargo hasta la misma fecha de 1792. En 1793 colaboró con 100 reales para la guerra contra Francia[43].

Biosca colocó, entre los adornos del pie, su marca personal y la de localidad, Toledo, en un **cáliz**[44] de plata dorada y copa lisa. Subcopa o rosa con una moldura en la parte superior y motivos vegetales relevados. Astil troncocónico que da paso a un nudo de jarrón con un grueso toro en la parte superior. Gollete cilíndrico y pie circular. Toda la superficie de la pieza, copa, nudo, gollete y pie está profusamente decorada con motivos vegetales y figurados. Varias figuras ligeramente relevadas adornan el gollete y el pie y alternan con escudos y una cruz de Malta. La marca del artífice se lee incompleta al estar mal impresa: AREZ[45]. La suntuosidad del estilo rococó y su abigarramiento están presentes en esta pieza que guarda cierto parecido con obras madrileñas y toledanas datadas en la primera mitad del siglo XIX.

Pedro Biosca ejerció como platero de menudencias y contraste de Toledo. Nació en Barcelona y allí fue aprendiz al menos durante cuatro años. Se trasladó a Toledo. Ingresó como aprendiz en el taller de su tío Manuel Jiménez. Solicitó su ingreso en la cofradía el 3 de septiembre de 1775 y fue admitido el día 10. Fue nombrado contraste en 1785 y utilizó esta marca cronológica desde esa fecha hasta 1791[46]. En 1793 contribuyó con 60 reales en la guerra contra Francia. Ese mismo año, el 30 de junio fue elegido secretario de la cofradía y repitió en el cargo el 26 de junio del 1794. En 1799 desempeñó el cargo de mayordomo. En 1814 tasó varias alhajas realizadas por Tomás Angulo para la parroquia de San Miguel. Cobró 38 reales. Fue elegido diputado el 12 de julio de 1815. En octubre de 1817 tasó todas las alhajas de la extinta cofradía de San Acacio, en la parroquia de San Justo. En 1820 tasó, como contraste, la cruz y el incensario fabricados por Justo Gamero para la parroquia de San Lorenzo. Su tienda estaba en la calle Ancha[47].

Dos **atriles**[48], uno de ellos colocado en el ambón del altar mayor de la iglesia, de plata sobredorada y plata en su color, presentan perfil rectangular. El respaldo calado está formado por dos círculos inscritos en un cuadrado, unidos por brazos verticales, horizontales y ejes transversales. El círculo interior está adornado con una cruz de Calatrava realizada en plata. En los ejes transversales, entre los dos círculos, cuatro flores de varios pétalos y cuatro lazadas. En los extremos de los brazos cabezas de ángeles alados, lazadas y flores. En los cuatro lados del atril cenefa formada por óvalos entrelazados y pilastras en las esquinas. Marcas en los ángeles,

43 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio…* ob. cit., p. 251.

44 Altura: 28 cm.; diámetro de boca: 9 cm.; diámetro de pie: 17 cm.

45 Tal vez SUAREZ.

46 En esta fecha la cambió por 91 y después volvió a cambiar en 1796, 97, 1804, 9 y 1819 hasta su muerte en 1821 o 1822. Continuó manteniendo su tienda de platería abierta. Por ese motivo, la Junta de la Congregación de San Eloy decidió el 17 de junio de 1785 requisarle las alhajas que tenía expuestas en el escaparate. Biosca presentó la licencia que le había concedido la Junta de Comercio y Moneda y recurrió el dictamen de la cofradía. Aunque se tuvo en cuenta su recurso no se le reintegraron las piezas hasta octubre de 1790. J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El esplendor del arte…* ob. cit., p. 308.

47 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio…* ob. cit., p. 233.

48 Altura: 27,5 cm.; anchura 36,5 cm.

en el centro y en las flores: T con o cruzada sobre 19, *JUSTO /GAMERO*, artífice y BIOSCA, marcador.

Esta pieza fue realizada por Justo Gamero en su obrador toledano entre 1819 y 1821/1822. Gamero nació en Toledo en 1776. El 25 de junio de 1790, después de demostrar su limpieza de sangre, ingresó como aprendiz en el obrador de Juan Manuel García. Después pasó como oficial al de Félix Domínguez. Abrió obrador antes de recibir la aprobación. El 3 de octubre de 1799 en un registro en su obrador los visitadores descubrieron que tenía forja y artesa y le ordenaron que las quitara. El 8 de diciembre solicitó su aprobación. Realizó una Virgen del Sagrario y un cubierto. Le aprobaron el 15 de ese mismo mes. Fue elegido mayordomo el 25 de junio de 1830 y aprobador el 25 de junio de 1832. Repitió en el cargo el 25 de julio de 1839[49].

Esta pareja de atriles son piezas interesantes que posiblemente no pertenecieron en origen a la iglesia parroquial de La Guardia ya que no aparecen mencionadas en inventarios antiguos. Debieron llegar a ella tras el reparto de objetos litúrgicos después de la guerra civil española. Como ya se ha comentado, la iglesia de La Guardia fue muy expoliada y sólo se salvaron algunos objetos de culto.

Realizada por Justo Gamero (JUS/GAMERO) en Toledo a partir de 1830, a juzgar por la marca de localidad y cronológica T/30 (con o cruzada en la T) impresa por el marcador Antonio García (GARC), esta sencilla **naveta**[50], responde al perfil semioval propio de los modelos inspirados en las lucernas de la antigua Roma. Las tapas están decoradas con una flor de ocho pétalos inscrita en una cenefa. Pie circular. Carece de asa.

Antonio Mariano García nació en Toledo en 1789. Hijo del platero Manuel García. El 13 de marzo de 1803 fue admitido, sin voto, hasta que cumpliera los 22 años en la cofradía. Fue elegido diputado el 12 de julio de 1815 y aprobador el 25 de junio de 1827. Repitió en el cargo en 1834. También ocupó el cargo de mayordomo en 1825 y en 1832[51].

De procedencia cordobesa se conserva una **cruz**[52] de altar griega, de plata dorada, cuyos brazos están ricamente embellecidos por motivos vegetales. Cuatro haces de rayos parten del centro de la cruz. Nudo de jarrón y pie circular de perfil cóncavo–convexo.

En el borde del pie se aprecian tres marcas: la de localidad, león contornado en marco oval perteneciente a la ciudad de Córdoba; la de marcador, flor de lis sobre ARANDA, y la de artífice, CAS/tRO, impresa por el famoso platero Damián de Castro.

El marcador o contraste Bartolomé de Gálvez y Aranda sólo emplea en su marca profesional el segundo apellido. La variante bajo flor de lis fue usada desde 1759 en que fue nombrado marcador de la ciudad hasta 1767. A partir de esta fecha utiliza

49 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio…* ob. cit., pp. 263–264 y *Catálogo…* ob. cit., pp. 31–32.

50 Altura: 8,5 cm.; diámetro de pie: 7 cm.

51 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio…* ob. cit., p. 265.

52 Altura: 43, 5 cm.; diámetro del pie: 18 x 15 cm.

marca cronológica anual de dos cifras[53]. Damián de Castro nació en Córdoba el 27 de septiembre de 1716. Aprendió con su padre, el platero de oro Juan de Castro. Solicitó la aprobación como maestro y se le concedió el 16 de diciembre de 1736. El 24 de junio de 1779 fue elegido hermano mayor en la corporación de plateros. La marca del artífice presenta su apellido dividido en dos líneas. En esta pieza colocó la más antigua ya que empleó la t minúscula. Falleció el 7 de junio de 1793[54].

La cruz en cuestión tiene gran parecido con otra realizada por José Giardoni conservada en la catedral de Sigüenza y fechada en 1775.

Y por último, vamos a mencionar, una **custodia**[55] portátil en forma de templete, de perfil octogonal, adornado con pámpanos y uvas de plata sobredorada. Las ocho columnas que soportan un entablamento y una cúpula calada cobijan un viril sostenido por dos parejas de angelitos. El cerco lleva engastados treinta vidrios de color ámbar y violeta imitando topacios y amatistas. Dos ángeles de bulto redondo sobre el pie enriquecen la pieza y seis campanillas suspendidas de la base del templete tintinean aportando musicalidad. J. Montalvo documenta la pieza entre los bienes del convento de San Pedro Mártir de Toledo e identifica la marca personal del marcador Antonio Mariano García y fecha la pieza entre 1830–1833[56]. Carece de marca de artífice. Es la pieza más moderna conservada en la iglesia parroquial de La Guardia. Hoy en día desconocemos cómo pudo llegar a formar parte de este conjunto de piezas de platería aunque pudo venir junto con los atriles tras el reparto de bienes de la Iglesia expoliados y repartidos entre las parroquias españolas más despojadas después de la guerra civil española.

Pocos datos relativos a piezas de platería se conservan entre los documentos salvados de la destrucción en el archivo parroquial. En uno de ellos se afirma que en 1664 el platero Alonso Zárate, que trabajó en la cercana villa de Ocaña, recibió 4.392 reales por realizar un copón nuevo. En esta cantidad se incluyeron los 128 reales que se le pagaron por seis onzas de plata que añadió al peso de un copón viejo que recibió a cambio. También se le pagaron 50 reales por poner medias lunas de plata y cristales nuevos al viril de la custodia y 944 maravedís por aderezar las crismeras de plata y utilizar media onza de plata en su arreglo. Por otro documento sin fecha sabemos que se pagaron 1.300 maravedís al platero Miguel Gallego por hacer la cruz de plata[57].

En 1743 se pagaron 307 reales y 17 maravedís por un cáliz de plata que pesó veinte onzas y media para el servicio de la ermita de Nuestra Señora de Pera. El cáliz había pertenecido a la ermita de Nuestra Señora de la Caridad, extramuros de la villa

53 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El esplendor del arte…* ob. cit., p. 104.

54 Los estudios sobre este artífice son numerosos. Destacamos por el alto valor documental: J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Damián de Castro y la platería cordobesa de la segunda mitad del siglo XVIII". *El fulgor de la plata* ob. cit., pp. 104–123 y P. NIEVA SOTO, "Nuevas obras del platero cordobés Damián de Castro en el bicentenario de su muerte". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* nº 77 (1993), pp. 349–380.

55 Altura: 55,5 cm. diámetro de pie: 18 cm.

56 J. MONTALVO, ob. cit., pp. 160–161.

57 Archivo parroquial de La Guardia. Libro 1º de Fábrica, 1567–1597.

y lo vendió el presbítero Alfonso del Romeral Vázquez para adquirir, con esa cantidad, un vestido nuevo para la imagen y arreglar algunos desperfectos de la ermita[58].

Y el 22 de septiembre de 1848 Juan Miguel Soria recibió, como apoderado de la Fábrica Martínez de Madrid, 499 reales y 17 maravedís por la renovación de dos cetros que pesaron nueve onzas y cuatro ochavas[59].

Sin embargo, los inventarios que han llegado hasta nosotros demuestran la riqueza de ornamentos litúrgicos que custodiaba esta iglesia en los siglos XVI y XVII. En un inventario fechado en 1584 se mencionan: "*una cruz de plata rrica con su pie dorado labrado a lo romano que pesa la plata de la dicha cruz treinta y nuebe marcos y tres reales*[60]*; otra cruz de plata blanca con su pie dorado a lo romano que costo la plata setenta y siete mill ciento y cinco maravedis*[61]*; unas crismeras de plata con su cañon; una custodia de plata dorada con una cruz pequeña con su crucifijo y media luneta que todo pesa diez marcos; un caliz de plata dorado a la copa y manzana y unos follajes al pie dorado y una patena que pesa tres marcos menos tres rreales; otro caliz de plata dorada la copa con unas señales en la manzana con hojas de plata alrededor de la copa y una patena de plata asimismo dorada que pesa quatro marcos menos media onza; otro caliz dorado grande y su cruceta pesa seis marcos y seis onzas; otro caliz de plata blanca con su patena que pesa dos marcos y dos onzas y media; otro caliz sobredorado almenado con doze apostoles al pie y su patena sobredorada que se compró al racionero Alonso de Guerta; otro caliz de plata blanca que tiene una cruz y unas letras al pie pesa dos marcos; un incensario de plata con quatro cadenas y dos sortijas que pesa quatro marcos menos onza y media; una naveta de plata que pesa un marco menos una onza; un relicario de plata en que esta el Santísimo Sacramento; un arca pequeña de marfil que esta en el sagrario; un baso de plata para la comunión de los legos que peso siete ducados y medio de plata y unas crismeras de plata que se trae el oleo para el arciprestazgo*"[62].

Y en el fechado en 1690 se incluyen además de estas piezas: "*una lámpara de plata que está delante del altar mayor que la dejó mandada el licenciado Alfonso de Pasamontes, comisario del Santo Oficio y vicario de esta villa en la cual se incorporó la lámpara de plata vieja de Nuestra Señora del Rosario que pesaba cuarenta y tres onzas y media que toda ella pesa dos mil doscientos y noventa y un real de plata que hacen treinta y cinco marcos y dos onzas de plata de a quince reales cada peso. Costó la hechura veintidós reales de vellón cada marco; las dos barras de cobre y hierro costaron ochenta y cuatro reales, la de contraste quince reales. Importe de toda costa 5.171 reales de vellón; otra lámpara de plata que dio Silvestre de Huerta familiar*

58 Inventario de bienes y alhajas de Nuestra Señora de Pera.

59 Por la plata se pagaron 199 reales y 17 maravedis y por la hechura 300 reales.

60 En el inventario fechado en 1690 se describe como: "*una cruz de plata sobredorada para la manga rica con su manzana. Pesa la plata sin madera veinte libras, una onza y catorce adarmes. La manzana y cañón doce libras y ocho onzas y la cruz nueve libras, una onza y catorce adarmes, esto es de plata liquida*".

61 "*Otra cruz de plata blanca con su manzana para la manga ordinaria. Pesa la plata sin madera nueve libras y once onzas y media*".

62 Archivo parroquial de La Guardia. Libro 1º de Fábrica, 1567–1597.

del Santo oficio a Nuestra Señora del Rosario que está delante de su altar. Pesa mil seiscientos y diez reales y un cuartillo de plata que hacen diez y nueve marcos, seis onzas y cinco ochavas de plata de a quince reales de vellón cada peso. Costó la hechura a veintidós reales de vellón cada marco. La fe de contraste doce reales, las dos barras de cobre y dos de hierro setenta y cuatro reales. Importa de toda costa 2.931 reales y 12 maravedís de vellón; un copón grande con su tapa sobredorado labrado a lo romano de plata que sirve en el sagrario del altar mayor; una custodia pequeña de plata sobredorada con su viril y una campanilla pendiente que sirve los terceros domingos de mes. Pesa todo siete libras y doce onzas de plata; otro copón que está en el sagrario del comulgatorio de plata sobredorada; una caja de plata[63] *con su cruz para llevar el Santísimo Sacramento a los enfermos; un copón de plata blanca para el lavatorio cuando se daba la comunión. Pesa veintinueve onzas menos quarta; unas vinajeras y salvilla de plata blanca. Pesa todo veintinueve onzas; otras dos vinajeras sin salvilla que dio Dª Elena; un incensario, naveta y cuchara de plata blanca pesa todo sesenta y cinco onzas; un caliz y patena de plata sobredorados que dio el Srio Huerta. Pesa todo cincuenta y dos onzas; un caliz y patena de plata sobredorados labrado a lo romano. Pesa veintiocho onzas; otros dos calices con sus patenas de plata blanca. Pesan ambos sesenta y una onzas. Las patenas doradas; dos crismeras para el crisma y óleo de catecumenos con su manecilla de plata blanca; otra de plata blanca para el oleo de enfermos; otro caliz y patena que es de la capilla de Nuestra Señora del Carmen; una corona de plata blanca con sobrecorona que tiene la imagen de Nuestra Señora del Rosario con remates de estrellas y una media luna de plata blanca en el trono; otra coronita de plata blanca que tiene la imagen pequeña de Nuestra Señora del Rosario con que se hacen las procesiones de los primeros domingos; otra corona de plata blanca que tiene la imagen de Nuestra Señora que esta con Santa Ana. Una diadema que tiene la imagen de Santa Ana; una corona de plata blanca que tiene el Niño de San José que está en el altar de la Concepción; una corona de espinas con tres potencias con tres vanos cada una que tiene el Santo Cristo de la Viga que está en la Capilla de Santa Ana; una corona de plata sobredorada que tiene Nuestra Señora de la Concepción y una media luna de plata blanca en el trono; tres cucharitas de plata blanca para preparar el caliz. Pesan a dos de plata cada una; una araña que sirve delante del Santo Niño que está sobre la custodia del Altar Mayor con tres luces que pesan 44 onzas y quarta y dos varas de plata que tienen las imágenes de San José que estan la una en su propio altar y la otra en el altar de N.S. de la Concepción. Y la primera tiene seis cañones y por corona una flor de plata. Y la otra tiene siete cañones con su remate en el pie*”[64].

En otro inventario fechado en 1757 se comprueba que aún se conservaba la mayor parte de los objetos citados en 1690 como “*la cruz de plata sobredorada grande, hechura a lo Romano, para la manga encarnada buena* o *la cruz de plata blanca*

63 En un inventario posterior fechado en 1768 se especifica que es de plata blanca dorada por dentro y que estaba en el sagrario del altar de la Purísima Concepción.

64 Archivo parroquial de La Guardia. Cuentas de Fábrica, Bendición de la capilla de los capellanes y de la ermita de la Cueva, años de 1628 a 1689.

nueva que sirve en las mangas de comun a la que se le hizo cañon nuevo por haverse roto el que tenía por poca fortaleza y falta de plata por cuyo motivo se hizo el nuevo referido de San Jose, que es su peso de dos onzas y cuarta. A esto se añadió: *otra cruz pequeña, de Plata Blanca, que sirve en la iglesia a los bautismos y bodas que se ofrecen; una cruz y seis candeleros de plata blanca torneados con pie triangulado que sirven al Altar mayor; un copón de plata sobredorada con esmaltes azules que esta en el sagrario de la Concepción*[65]*; otro coponcito de plata blanca que esta hecho de la copa de plata que servia en el comulgatorio que estaba rota y maltratada para poner formas, para renovar y dar la comunión, poner formas en el tiempo de las unciones y en los dias del Rosario, San Jose y San Francisco que los cofrades comulgan en el Altar Mayor; un par de vinajeras con su platillo de plata sobredorada que sirven en los dias festivos y una campanilla de plata blanca con ellas; otro caliz con su patena de plata sobredorada con esmaltes azules para los dias festivos*[66]*; item cuatro calices con su patena de plata blanca que sirven todos los dias al comun; una concha de plata blanca para echar el agua a los niños cuando se bautizan; una corona de cobre sobredorada que tiene Nuestra Señora del Rosario que sirve en las procesiones; un mundo de plata y tres potencias doradas que tiene el Niño Jesus que está en el Retablo de la Concepcion; item una diadema de plata que sirve a la imagen del Señor San Jose que esta en su capilla; una lampara de plata blanca*[67] *que alumbra en la otra capilla de Nuestra Señora del Carmen; una diadema de plata sobredorada que tiene el S. Francisco que sirve a las procesiones de Cuerdas; dos diademas, la una de plata con sus rafagas y piedras y la otra de bronce dorada con dos flores de plata en medio que sirven al Santo Niño*[68]*; dos ciriales de plata con sus escudos dorados con sus varas guarnecidas de cañones de plata; cuatro cetros de plata con sus cuatro calices y arcos de la cofradía del Santisimo Sacramento; una diadema de plata sobredorada que tiene una pieza en medio que sirve y tiene puesta San Antonio de Padua y el Niño que tiene puesta una coronita de rayos de espinas con una campanilla dorada muy pequeña colgada de la mano; un azafate de plata blanca con sus calados y labores enrejadas, con su cerco de plata por pie que pesa tres libras y tres onzas que dejo a esta iglesia cuando murio María Morales vecina de la ciudad de Toledo y natural de la Villa para que sirviese en el Altar mayor todas las veces que su Majestad estuviese patente"*[69].

El 15 de julio de 1768 se realizó nuevo inventario por Miguel de Aguirre cura principal de la parroquia. A todo lo anterior se añadió "*dos ciriales y una calderilla con su acetre de bola agujereada de plata blanca tallada que todo pesa cuarenta y dos marcos y dos onzas. Los ciriales se componen de cuatro piezas de plata en sus cabezas*

65 Este es el copón estudiado anteriormente, perteneciente al legado de García de Huerta.

66 Del conjunto de Sebastian García de Huerta.

67 Con sus cadenas y argollas.

68 Amarrado a la columna que está en la capilla de Nuestra Señora del Rosario.

69 Archivo parroquial de La Guardia. Inventario de libros, censos, tierras, alhajas de plata y ornamentos de la Iglesia de la Villa de La Guardia, año 1757. En este inventario se anotaron además objetos de metal, cuatro campanas para el campanario, un reloj, un órgano, varios marcos de frontales para los altares, blandones, la urna del Monumento del Jueves Santo, retablos, pinturas, etc.

cada uno y doce cañones de plata que visten sus dos varas a seis cañones cada uno con sus casquetes dorados por remates, que dio en limosna a esta iglesia don Felipe Contador, natural de esta villa de la Guardia y racionero de la catedral de la villa de Durango. Se estrenaron el día de San Pedro Apostol de ese año de 1772". Se guardaron en la sacristía, en una caja de madera con dos puertas y pedestal, forrada por dentro con holanda encarnada y adornada con galón y tachuelas doradas.

De todas estas piezas han llegado hasta nosotros, por distintas circunstancias, un curioso conjunto de calidad variable que nos permite conocer en parte la producción toledana de estos siglos.

Notas sobre la joyería india: el jaez (arreio) del rey D. Sebastián de Portugal, realizado en Vijayanagar, la “Chronica dos Reis de Bisnaga” y noticias sobre algunas piedras del tesoro real portugués

LETIZIA ARBETETA MIRA
Doctora en Historia del Arte

La fascinación de los europeos por las riquezas de Oriente es una constante desde los tiempos de los primeros contactos, revitalizada con las navegaciones portuguesas y auge del comercio marítimo. Tanto las mercaderías de joyas y objetos preciosos como la mayor afluencia de pedrería suelta a los mercados del Viejo Continente, habrían de influír en la concepción y aspecto de las joyas contemporáneas, tanto en el punto de origen como en el de destino, pues también hubo ocasión de ver las joyas que aquellos comerciantes extranjeros llevaban sobre sí o encargaban copiar, aportando modelos sin duda novedosos para las tradiciones locales.

Conocer la historia de estas mutuas influencias resulta imprescindible, aunque es tarea compleja que requiere tiempo y esfuerzos coordinados. En todo caso, ya intentamos aproximarnos al tema, proponiendo diversos enfoques y aportando algunos datos en una primera aproximación referente a un gran país, crisol de reinos, la India, y la posible influencia de sus modelos en la joyería española, incluídos los virreinatos americanos, receptores durante siglos de las mercaderías orientales vía Filipinas.

En este caso, se analizan otras visiones, ahora portuguesas, centradas en el riquísimo reino de Vijayanagar o Bisnaga, cuyo poderío fué aniquilado justamente cuando se acababa de realizar un encargo para Don Sebastián, rey de Portugal.

Las vicisitudes de este encargo, un importante jaez para caballo, literalmente

cuajado de piedras preciosas de todos los tamaños, engastadas en oro, y su triste final, producto de robos, roturas y pérdidas, menguada su riqueza lentamente hasta fundirse tras la muerte de Felipe II de España, primero de Portugal[1], dieron pie a una serie de consideraciones (la mayoría tardías), que lo presnetaron como uno de los signos de la identidad portuguesa en tanto que ejemplo de su riqueza lograda por la expansión en Oriente.

A través de las páginas de una crónica que recopila cartas de dos testigos presenciales, nos asomamos a la sociedad de Bisnaga con los ojos de los europeos contemporáneos, fascinados ante la exhibición masiva de tesoros que no tenían ni los más poderosos reyes de Occidente.

Así, el jaez realizado para Don Sebastián, saludado por algunos como la más rica joya existente en Europa, encuentra en ese contexto paralelos similares, no solo en las guarniciones de los caballos, sino también en los riquísimos ajuares de los palacios, e incluso en la joyería femenina, más variada aunque de menor riqueza e importancia que la masculina.

Por otra parte, el jaez, de cuya descripción pormenorizada y destino de algunas de sus piedras ya nos hemos ocupado anteriormente y volveremos a tratar en otra ocasión, no es el único objeto oriental existente entre los tesoros reales de Portugal, sino que se acopiaron importantes joyas y piedras, entre ellas los grandes diamantes vendidos, en Iglaterra y Francia principalmente, por el Prior de Crato –proclamado rey por parte de la población lusa– para financiar su guerra contra Felipe II, que había sido jurado rey de Portugal en las Cortes de Tomar.

De lo acaecido con este tesoro disperso, protagonista de una historia confusa de por sí, oscurecida también por el cruce de acusaciones, poco a poco se va haciendo la luz, arrojando una serie de datos preciosos para la historia de la joyería oriental y occidental. No obstante, falta por comprobar fehacientemente algunos de los extremos más reiterados sobre el destino de ciertos diamantes y joyas, lo que sólo será posible en la medida en que avance la investigación en los distintos archivos, tanto peninsulares como franceses e ingleses.

Una joya mítica de la Expansión portuguesa: El jaez del Rey D. Sebastián

Como es sabido, al desaparecer el joven rey D. Sebastián en la batalla de Alcazarquivir, el trono portugués quedó vacante, por lo que las cortes portuguesas eligieron a Enrique I el Cardenal. Tras su muerte en 1580, se postularon varios candidatos a la sucesión, entre ellos el rey Felipe II de España, quien alegaba mejor derecho al ser varón legítimo, nieto de D. Manuel I el Afortunado por vía materna, en contraposi-

1 Tratamos el tema parcialmente en el capítulo "El Jaez del rey de Portugal", en L. ARBETETA MIRA, "Las joyas de Portugal y España, una historia de vecindad (siglos XV al XVII)", en G. de VASCONÇELOS E SOUSA (coord.) et alt., *Actas do II Colóquio português de ourivesaria*. Oporto, *Universidade Catolica Portuguesa*, 2009, pp. 163–180 (pp. 171–173). Confróntese este enfoque con el de N. VASSALLO E SILVA, "Filipe I e as joías da Coroa de Portugal", publicado en las mismas actas, pp. 243–254, especialmente las pp. 248–249.

ción al candidato más apoyado por el bajo clero y las clases populares, D. Antonio, más conocido como "El prior de Crato", hijo bastardo del infante Luis de Portugal y Violante Gómez, una mujer judía. Habiendo conspirado contra su tío para lograr el trono, fué desterrado, pero insistió en proclamarse rey en contra del monarca español, lo que degeneró en confrontaciones armadas, que le fueron desfavorables.

Entretanto, los cinco gobernadores del Reino, nombrados al fallecer el Rey–cardenal, intentaron enajenar joyas de la corona. Ante necesidades urgentes como la defensa de Arzila, los gobernadores insistieron ante el Merino Mayor y Veedor de Hacienda D. Duarte de Castelo Branco, en poner a la venta urgentemente lo que pudiera proporcionar dinero inmediato, es de suponer que las joyas más atractivas y valiosas, entre las que se encontrarían el diamante y las perlas, asi como el Jaez Rico, "*arreyo de pedraria*", conservado en la Casa da India, del que D. Duarte se plantea incluso la posibilidad de venderlo por partes[2]. En tales momentos, los valores artísticos e históricos de las joyas se obviaban ante la posibilidad de obtener un precio inmediato. Sin embargo, el Rey desaprueba la operación.

Zapata de Chavez en su *Miscelánea*[3] dedica un capítulo a las joyas más ricas de la Historia, que divide en dos partes, antigua y moderna, y comienza la primera citando objetos fabulosos como la mesa de oro ofrecida a los siete sabios de Gracia y rechazada por ellos, otra mesa de oro de Darío, que despreciara Alejandro, el escritorio de oro y piedras preciosas, que sirvió como estuche al poema de la Ilíada, los tesoros del Templo de Jerusalén, el carro de parada de los reyes godos, la supuesta mesa de Salomón que tomara Tarik en la conquista de España y el jaez de Pompeyo.

Y continúa diciendo:

"*Vengamos agora a las joyas y riquezas de nuestro tiempo* (...) *Y el primero sea un adereço de la brida, de oro y piedras y perlas de los reyes de Portugal* (...) *que dicen que valdría un millón y cuatroçientos ducados* (...) *pieças inestimables que cada virrey de la India había hecho a las riquezas y grandes maestros de lab*(r)*arlas de allá* (...) *lo que valía más que una ciudad*".

Dejando aparte el pequeño detalle de que el jaez no tenía perlas y que tampoco fueron virreyes sucesivos los que enriquecían este conjunto, lo cierto es que el jaez, aunque adorno de cabalgadura, era tan rico que constituía de por sí una joya esplendorosa, ejemplar extraordinario (desde los parámetros europeos) de un tipo apenas visto en Occidente.

Su fama en Europa pronto se propagó de boca de aquellos que habían tenido la ocasión de poderlo ver personalmente, hasta el punto que numerosos cronistas e historiadores lo citan, siquiera brevemente, pues pasaba por ser una de las joyas más ricas existentes sobre la Tierra, mostrándose en Lisboa como todo un signo del poderío ultramarino portugués.

Varios historiadores portugueses del arte se han ocupado de su extraña historia,

2 N. VASSALLO E SILVA, ob. cit., p. 244, nota 3.

3 L. ZAPATA DE CHÁVEZ, *Miscelánea. Silva de curiosos casos, por… Señor de Çehel. Selección, semblanza y notas por Antonio R. Rodríguez Moñino*. Madrid, Compañía Ibero–Americana de Ediciones, s. a., pp. 19–20, citadas en L. ARBETETA MIRA, "Las joyas...", pp. 171–172, notas 14 y 15.

llena, desde su creación, de percances y dilaciones, para acabar extraviadas varias de sus piezas, roto y con faltas en la pedrería, que se había descrito anteriormente con precisión, siendo 34 los diamantes más grandes, veintiocho las esmeraldas, más cinco zafiros y 23 rubíes y contándose por miles las piedras de menor tamaño. A la muerte de Felipe II se hallaba en el Guardajoyas de Valladolid y en 1602, tras consultas celebradas entre don Francisco de Contreras, encargado del inventario y tasación de los bienes, los plateros Pedro Cerdeño y Francisco Reynalte y el guardajoyas don Antonio Voto sobre lo que convenía hacer, acordaron que se procediera a deshacer lo que quedaba del jaez, piezas "*desbaratadas y rotas de manera que no pueden servir*" por lo que el rey "*había mandado desengastar de ellas mucha parte de las piedras que en ellas había engastadas, para obras de la dicha guardajoyas y las que hay al presente son menudas y por labrar*", es decir, en su mayoría cabujones y chispas "*puestas sobre muy gruesa pasta de betunes y en algunas sobre hierro* (...) *conviene, en beneficio de la Hacienda que se desengaste* (...) *y de los diamantes y rubies se hagan suertes para poderlos pesar y evaluar, y que el oro se funda y se haga rieles...*"[4]. Ejecutadas estas instrucciones, sólo cabe conjeturar su aspecto y acudir a las encomiásticas menciones que se le hicieron en Portugal. Gracias a las descripciones disponibles, queda claro que se trataba de una labor de técnica y estética india, con grandes superficies cuajadas de pedrería en número y cantidad enormes, enriquecidas además con piedras mayores colocadas estratégicamente y una cuidadosa elaboración ornamental. Sin embargo, se encontró al evaluarlo para la almoneda del rey difunto que las piedras no siempre estaban labradas, siquiera en cabujones, que el oro tampoco era macizo, sino una fina lámina que aparentaba ser gruesa mediante el rellenado con pez o betún, colocado sobre la estructura de hierro. Tampoco las piedras presentaban calidades uniformes, siendo de poco valor muchas de ellas, con la presencia de algún vidrio y gemas rotas, lo que indica la posibilidad de fraude a pequeña escala durante su confección, pues los europeos, deslumbrados, no siempre podían aquilatar adecuadamente los valores reales de las piedras según su talla y calidad, siendo víctimas de numerosos engaños.

Con todo, el jaez sería una pieza espléndida, deslumbrante, que causaría asombro en Europa por su riqueza, si bien debe plantearse su importancia en origen, comparándolo con lo que existía en el lugar donde fue realizado el encargo.

Maria Augusta Lima[5] ha realizado un resumen, basado en anteriores publicaciones[6] y búsquedas propias, sobre su origen y elaboración en India, en Bisnaga (Vija-

4 F.J. SÁNCHEZ CANTÓN (ed.), *Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*. Vol. I. Madrid, Real Academia de la Historia, 1956, pp. 247–250. Sigue la descripción en pp. 251 a 264 y, con algunas variantes, en Archivo General de Palacio. Legajo 765, expte. 34, documentación sobre la que trataremos en una segunda parte, intentando precisar aquí la verdadera importancia de esta joya en el conjunto de la orfebrería india.

5 Sirva de resumen de publicaciones anteriores, a la par que estado de la cuestión, el artículo de M.A. LIMA CRUZ, "Uma jóia rara na Corte portuguesa – o arreio, feito en Vijayanagar, para D. Sebastião", en J.M. SANTOS ALVES, (coord.) et alt., *Mirabilia Asiatica: Produtos raros no comercio*. Wiessbaden–Lisboa, Harrasowitz & Fundação Oriente, 2003, pp. 175–184.

6 Entre las que destaca: A. MOTA ALVES, "O precioso arreio, feito em Goa no século XVI, para D. Sebastião". *Anais das Bibliotecas, Museus e Arquivo Hisórico Municipais* nº 17 (1936), passim.

yanagara), reino hindú asentado en la meseta de Decán, al sur de la zona central de la India, que se expandió alcanzando a ser todo un imperio desde su creación en el siglo XIV hasta 1565, en que las fuerzas combinadas de los sultanatos de Golconda y Bijapur lo derrotaron, en un choque cultural, pues se debatía la vigencia de la cultura hindú tradicional frente al islamismo.

La zona era bien conocida de los portugueses, y existían muy buenas relaciones en lo económico, siendo el apoyo más importante al comercio luso en la zona del sur asiático.

La Crónica de los reyes de Bisnaga

Poco antes de la caída del imperio, hacia 1543 se escribe la *Chronica dos reis de Bisnaga*[7], una de las principales fuentes para su conocimiento desde la óptica europea. Consiste principalmente en una descripción de la sociedad de Vijayanagar y la historia de su imperio, basada en las notas y cartas de los escribanos Domingo Paes y Fernão Nunes. El manuscrito, anónimo, fué descubierto en el siglo XIX y publicado por David Lopes en 1897, con un extenso estudio previo al texto.

En varias de sus páginas se describen las riquezas fabulosas que existían en este lugar, así como las zonas donde se comerciaba con las piedras preciosas en diversas ciudades. Algunas de estas descripciones, forzosamente breves, pueden dar idea del tipo de joyería que se empleaba, así como su función social. En cuanto al comercio, queda claro que Vijayanagar (en portugués Bisnaga) era un elemento clave para que afluyera el tráfico de bienes a Goa, donde se concentraba el grueso de los negocios portugueses y el comercio de mercaderías ricas.

Según la Crónica, en la caída de Bisnaga, los vencedores "*cargaron mil quinientos cincuenta elefantes con joyas, pedrería, dinero amonedado y otras cosas similares, que se estimaron en más de cien millones de oro, y el trono real en el que el rey se sentaba los días de sus fiestas...*". Después de esto, entraron sucesivamente grupos que saqueaban lo que quedaba y los últimos, que se detuvieron cinco meses saqueando por quedar aún muchas riquezas, encontraron un diamante grande como un huevo[8].

La capital del reino estaba cercada por siete murallas concéntricas. Había, junto al palacio real, cuatro grandes mercados y también la casa de la Moneda, donde se engresaban los tributos de las provincias[9]. Entre las descripciones de la ciudad, que bulle de vida, con sus habitantes tan apasionados por las joyas que, fueran ricos o pobres, todos lucían

7 D. PAES y F. NUNES, *Chronica dos reis de Bisnaga. Manuscripto inedito do seculo XVI publicado por...* Edición y estudio preliminar de D. LOPES. Lisboa, Imprensa Nacional, 1897.

8 "*Os vencedores ficaran no campo tres dias; e durante este tempo os filhos dos Rajás sonrinhos dél rei entraran en Bisnaga e carregaran mil quinhentos e cincoenta elephantes de joias, pedrarias, dinheiro amoedado e outras cosas d'esta sorte, que se estimou en mais de cem milhoes de ouro, e a cadeira real em que el rei se sentava em dias de suas festas* (...) *Por fin vieram os conjurados e rabiscaran o que ficou, que foi tanto que se detiveram nisso cinco meses, e entre esses objectos un diamante tamanho como un ovo, que ficou ao Ildaxá*". *Chronica...* p. LXVII.

9 Ibídem, p. XXXVI.

alguna, se menciona una calle larga, muy hermosa, de buenas edificaciones, donde viven muchos mercaderes y allí pueden encontrarse "*todosllos robis, diamaees e esmeraldas, e perolas, e aljofare, e pannos e todallas otras cosas que na tera ha e comprar quiserdes*"[10].

Pero no solamente allí se comerciaba con piedras o se labraba el oro: incluso durante el cerco a la ciudad de Rachol, para el que se levanta un campamento grande como una ciudad, con plazas y calles, trabajaban en ellas los plateros y ofrecían alhajas y piedras los comerciantes: "*pois ver os mestres em suas ruas trabalharem, porque ahy vereis fazer joyas d ouro, e louçainhas, aqui achareis todos os robis, de diamaees, e perollas, com toda outra pedraria a vender...*"[11].

Doscientos capitanes, a modo de señores feudales, estaban obligados a servir al rey con las armas y se repartían las tierras del reino. El Consejero Mayor era señor de la tierra de Gate, lugar donde se creía que surgían espontaneamente los diamantes, y de la que obtenía rentas fabulosas por las extracciones de éstas y otras piedras, aunque, tal como establecía la costumbre general, estaba obligado a ceder al rey los diamantes mayores[12].

En la descripción de la sociedad, se mencionan los lujosos ajuares y el mobiliario del rey y su harém, especialmente los lechos y palanquines chapeados de oro y plata, con perlas y otras riquezas. Algunas mujeres van tan cargadas de joyas y perlas que apenas pueden andar e, incluso, al describir pormenorizadamente la brutal costumbre de quemar vivas a las mujeres tras la muerte del marido, se recoge el papel especial de las joyas en tan terrible ceremonia y la variante de algunas etnias, según la cual la mujer debía ser enterrada viva junto al difunto[13].

Algunas de estas descripciones son tan extensas que constituyen preciosos datos sobre la vestimenta y el alhajamiento de la India en el siglo XVI. Así, la contenida en la página 109 de la edición decimonónica, menciona ordenadamente las joyas que llevaban algunas mujeres jóvenes durante algunas celebraciones, ataviadas con lujosas sedas, lucían también ciertas caperuzas altas (¿tiaras?) sobre la cabeza, adornadas con flores hechas con perlas gruesas, en sus cuellos tenían collares y joyas de oro muy ricas, con numerosos diamantes, esmeraldas, rubís y perlas. Portaban muchos hilos de perlas y los brazos llenos de pulseras cuajadas de pedrería, cintas de oro a la cintura, asimismo con piedras preciosas, colocadas en orden, una debajo de la otra, de forma que parecían ser sólo una. Iban con muchos hilos de perlas en los pies y tobilleras muy ricas, más valiosas que las pulseras de los brazos... Ante tal despliege, comenta el cronista que es imposible calcular el valor de las joyas que cada una de ellas llevaba sobre sí.

Las mujeres del rey (que habrían de quemarse cuando muriera) tenían grandes

10 Ibídem, p. 95.

11 Ibídem, p. 32.

12 Ibídem, p. 74: "*senhor da terra do Gate, homde nascen os diamaaees, e outras terras muytas que lhe remdem trezientos mil pardaos d'ouro, tiramdo a pedrarya, que he remda sobre sy, que remde cada ano corenta mill pardaos a elrey, com condiçao de que os diamaees que pasarem de vinte mamgales pera riba serem dados a elrey pera o seu thesouro...*".

13 Ibídem, pp. 76–77.

cantidades de joyas y muchas riquezas, brazaletes, manillas, aljófares, perlas, diamantes... así como las setenta doncellas que cada una tenían a su servicio[14].

En varias ocasiones se especifican los atavíos del monarca, como en el caso de la audiencia celebrada con Cristobal de Figueredo, en la que aparece descalzo y vestido con ropas blancas sembradas de rosas de oro y una joya de diamantes de gran valor al cuello[15]. Es de suponer que esta joya tenía mas valor que las joyas de las bailarinas y de las mujeres de todo su harén juntas.

En lo comercial y político, las relaciones portuguesas con Bisnaga o Vijayanagar se habían iniciado en 1505, cuando el gobernador Francisco de Almeida recibió a una embajada del rey en su navío, haciéndose pasar por virrey.

Ya en el primer cuarto del siglo XVI, algunos mercaderes portugueses, conocedores del mercado de las gemas, se habían introducido en el reino y compraban –no siempre con acierto– pedrería y otros bienes para vender en los distintos puertos de Asia y en Occidente. Así, Lisboa acabaría desplazando a Venecia en el comercio de productos de lujo orientales.

Explica el anónimo autor de la crónica que de Vijayanagar llegaban a Goa, la gran plaza portuguesa del comercio sudasiático, caballos, tercipelos, satenes y toda clase de mercancías. De hecho, tras la caída de este imperio, Goa fué a menos, estancándose los envíos a Ormuz y a Portugal, los precios subieron y las ganancias en oro disminuyeron, hasta el punto de que en 1585, las rentas de la aduana habían pasado de ciento veinte o ciento cincuenta mil ducados a apenas seis mil[16].

El encargo del jaez quizás tuvo su origen en el interés de la reina doña Catalina por las alhajas asiáticas, algo que según Mª Augusta Lima podría deducirse de una carta enviada por el virrey D. Antonio de Noronha, informando sobre el asunto, posiblemente relacionado también con el nacimiento de D. Sebastián, a quien iría destinado. En 1557, el gobernador Francisco Barreto escribía justificando el retraso en la ejecución del encargo, alegando que había encargado una silla a juego con el jaez, para lo que había comisionado a Alvaro Mendez, quien al parecer era experto en pedrería y su comercio, para que se hiciera también en Vijayanagar, donde debía conseguir que fuera una obra extraordinariamente rica y curiosa, y que dicho encargo estaba a punto de finalizarse[17]. Sin embargo, no fue así pues el gobernador y Álvaro Mendez volvieron a su país sin el, y, una vez acabado, quedó depositado en el convento de San Francisco de Goa, donde en 1564,se verificó que la pieza se hallaba en mal estado, por lo que el gobernador don Antonio de Noronha mandó que lo repararan dos orfebres y lo remitió inmediatamente a Portugal, embarcándolo, acompañado de su correspondiente inventario, en la armada que salía de Goa en 1566[18].

---

14 Ibídem, p. 90 "*... as quoaes nos vimos despois e ficamos espantados*", añaden los testigos, a la vista de tanta riqueza.

15 Ibídem, p. 92.

16 Ibídem, p. LXVIII. Nota del editor: Cf. A. GUBERNATIS, *Storia dei viaggiatori italiani nelle Indie Orientali*. Livorno, 1875, pp. 295, 383–384.

17 M.A. LIMA CRUZ, ob. cit., pp. 176–177.

18 Ibídem, pp. 177–178.

Resulta extraño que sin estrenar, el jaez ya estuviera estropeado y también que, siendo un encargo real, con destino al heredero, hubieran pasado algunos años sin despacharlo a Lisboa, lo que quizás guarde relación, más que con la supuesta codicia de los gobernadores, con los sucesos que, por aquel tiempo, acaecieron en Vijayanagar y su posible repercusión en Goa.

El jaez, labrado al estilo indio, debía presentar un aspecto exótico a los ojos de los europeos, con las superficies cuajadas completamente de pedrería de todos los tamaños, engastada sobre láminas de oro rellenas de betún, todo ello posiblemente realizado con la técnica denominada kundan, por lo que únicamente los joyeros indios conocían la técnica, no usada en Occidente y, de hecho, se estimó que debían viajar acompañando el envío, por su hiciera falta alguna compostura[19]. En cuanto a su riqueza, los portugueses estimaron que era único, valorándolo sobremanera[20].

Sin embargo, cabe preguntarse si en su lugar de creación fué un encargo excepcional o si, por el contrario, se trataba de una obra importante, pero no única. De nuevo la *Chronica dos Reis de Bisnag*a, proporciona elementos de juicio. La descripción de un sitial con una figura de oro en la casa de la Victoria, puede dar una idea de su aspecto y riqueza: "*... cadeyra d estado d esta maneyra feita: he quoadrada e chaa, e por cima redomda con sua comcavydade e seu assento no meyo* (...) *e toa chea de suas soajes, e liois todos d ouro, e no vao d estas soajes tem huas chapas d ouro com muytos robis, e aljofare, e perollas por baixo, e em deredor della toda chea de ymagees d ouro com muyta pedrarya, e sobre ellas vay muyta obra d ouro com muyta pedraria...*". Se sentaba una figura de oro en ella y tenía una caperuza llena de perlas, rubís y toda suerte de pedrería, rematada en lo alto por una perla del tamaño de una nuez, la cual no era toda redonda. Otras perlas gruesas, rubís, esmeraldas y diamantes enriquecían el conjunto, junto al que se sentaba el rey sobre unas almohadas[21].

En cuanto a los jaeces, se describen brevemente algunos, riquísimos, sin duda. En las fiestas de septiembre, el rey recibe el homenaje de su pueblo sentado en un sitial de oro y pedrería. También sus caballos estaban ricamente enjaezados: "*... todollos cavallos del rei cubertos com suas patallas com muito oro e pedraria pella cabeça...*"[22]. Hay otras menciones a los caballos del rey: "*... Levava el rei diante de sy obra de vinte cavallos encubertados e ssellados com suas goarniçiois d ouro e pedrarya, que bem demostrava a gramdeza e estado de su senhor…*"[23]. O bien: "*muytos cavallos* (...) *com muytas rosas e flores nas cabeças e pescoços, e com seus frenos todos dourados...*"[24].

Los nobles asimismo poseían caballos que enjaezaban ricamente en las festivida-

19 Véase la descripción de la técnica y algunos ejemplos, entre ellos el jaez, en el apartado "Joyas de técnica Kundan en España", en L. ARBETETA MIRA, "Influencia asiática en la joyería española. El caso de la joyería india", en J. RIVAS CARMONA (coord.) et alt., *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, Universidad de Murcia, 2009, pp. 137–138.

20 M.A. LIMA CRUZ, ob. cit., p. 180.

21 Ibídem, p. 103.

22 Ibídem, p. 67.

23 Ibídem, p. 113.

24 Ibídem, p. 108.

des, algunos con importante cantidad de pedrería: "*... nos seus cavallos emcubertados com suas testeiras d elas de prata e d elas douradas con suas franjas de retros de todas cores, e asy os cordoees* (...) *algus d aquelles que as trayao douradas trazyao pera o campo muyta pedraria grossa, e por as bordas laçariya de pedraria meuda...*"[25].

Todas las citas mencionadas sirven para dar idea del entorno en que se encarga el jaez, un entorno donde los caballos, como signo de distinción social, son ricamente enjoyados, y solamente una cantidad excesiva de pedrería, junto con piedras de gran valor, podrían lograr que una obra de de este tipo resaltase sobre todas las demás. ¿Ese fue el caso del jaez encargado para el rey o, por el contrario, pasó despercibido? Imposible contestar, de momento, a esta pregunta, aunque nos inclinamos por creer que fue un encargo importante, pero no excepcional que, una vez ejecutado, estaba previsto enviar directamente a Europa. Lo que si es cierto es que su historia es azarosa y aún hay incognitas que esperamos sean reveladas en un futuro próximo.

Sobre otras piezas del tesoro

También la historia de las joyas reales portuguesas resulta confusa pues, volviendo al año 1580, se decidió sacar algunos bienes de Lisboa y enviarlos a Setúbal. Pero, ya que el 19 de junio de 1580, D. Antonio, apoyado por parte de la poblacion, se había proclamado rey en Santarem, se decidió continuar hacia Ayamonte, en la frontera española. El historiador Damian Perez describe que D. Duarte de Castelo Branco llegó a Ayamonte el 28 de junio de 1580 llevando alhajas y dinero, todo en dieciocho cofres, con la intención de entregarlo a Felipe II[26]. Una copia del inventario, aunque incompleta, permite conocer parte del patrimonio de la casa real portuguesa, especialmente platería, ciertas joyas enviadas y algunas –muy pocas– adquiridas en la almoneda de los bienes de la fallecida infanta Dª María. A la vista de la transcripción del documento, publicada por Nuno Vassallo, no parece que los bienes que se entregan efectivamente al rey tuvieran importancia semejante a las joyas que más tarde exhibiera para su venta en las cortes inglesa y francesa el Prior de Crato.

D. Duarte señala en su relación varios lotes de los que no sabe que ha sido de ellos, como lo que se quedó en la Casa del Tesoro, las ciento cincuenta y una perlas gruesas, con valor de 7.500 cruzados que se enviaron a Santarem, incluidas en la relación de ciertas joyas, que Vassallo cree pudieran tratarse de las que reuniera el Cardenal–rey D. Enrique para rescate de los cautivos de Alcazarquivir, los dos diamantes que entregó el tesorero a Don Juan Tello por mandato de los gobernadores[27], evaluados en 50.000 cruzados o mas, además de otras piedras, y las joyas del

25 Ibídem, p. 111.

26 Ibídem, p. 244, nota 4, citando a Damião PEREZ, *O governo do Prior do Crato*. Barcelos, 1928, p. 50. No hemos podido acceder a esta publicación para comprender el contexto y sus fuentes, ya que se contradice con otras noticias.

27 Afectos a la causa española.

Monasterio de Nossa Senhora da Graça en Santarem, llevadas por D. Antonio. El conjunto de joyas pertenecientes a dicha infanta se lo habría llevado D. Antonio en su huída a Francia.

En cuanto al jaez, los documentos afirman simplemente que se quedó en la Casa de la India, donde siempre había estado[28]. Y allí se hubiera quedado, probablemente si no fuera porque fue robado y disperso al menos en parte, durante el saqueo de la ciudad. Se intentó recuperar cuanto se pudo y, aunque incompleto y muy deteriorado, se encontraba en el Guardajoyas de Valladolid a la muerte de Felipe II. Su accidentada historia y su posterior despiece, ha dotado de tintes románticos al objeto, convirtiéndose para algunos en un símbolo de la Unión Ibérica vista como dominación extranjera y el despojo y posterior destrucción de los bienes identitarios de Portugal.

Elevado a categoría de arquetipo, el jaez representaría, en palabras de Vassallo[29], "Una de las creaciones más míticas de la expansión portuguesa"[30].

Diamantes indios de la Corona Portuguesa: el "Espejo de Portugal" y "El Portugués"

Tras las navegaciones de Vasco de Gama y el establecimiento de comerciantes portugueses en Asia, grandes cantidades de pedrería y joyas labradas comenzaron a afluir via Lisboa, por lo que pronto, en todos los tesoros y conjuntos más importantes de orfebrería abundarían las alhajas provenientes de Asia, especialmente del sur del continente.

En el siglo XVI esta presencia llegó a ser importante y así lo demuestra, por ejemplo, la dote de la Infanta Beatriz. Fechada en 1522, contenía importantes piezas cuyo origen consta como realizadas en la India, algunas esmaltadas, todas con rica pedrería y algunas de buen tamaño. La reina María de Portugal llevó también joyas orientales en su dote, al casarse con Felipe II, y la reina Doña Catalina, apasionada coleccionista de joyas y de objetos asiáticos, poseía muchos de India, Ceilán y otras zonas asiáticas. A juzgar por numerosos inventarios de particulares, la pedrería afluyó en cantidades sorprendentes y se engastó sin tasa ni freno[31], enriqueciendo los modelos orientales tradicionales las joyas de diseño occidental que, a veces, como sucedió posteriormente con los airones, las rodelas o rosas llamadas "panes de Antequera" o ciertos collares rígidos, se

28 N. VASSALLO E SILVA, ob. cit. "Apêndice documental", pp. 250–254.

29 Este historiador del arte es muy crítico hacia la figura de Felipe II, como demuestran algunas de sus afirmaciones: "Filipe II, aproveitando esta fuga (del Prior de Crato), terá igualmente levado algunas jóias para Madrid, acusando a D. Antonio pelo seu desaparecimento" (*Joalharia Portuguesa/ Portuguese Jewellery*. Lisboa, Bertrand editora, 1995, p. 22). Sin embargo, no se precisa cuales sean, si se exceptúa lo ya conocido. De hecho la relativa pobreza de los efectos conducidos a Madrid, con o sin conocimiento previo del rey, contrasta con el fabuloso tesoro que D. Antonio llevó efectivamente consigo.

30 N. VASSALLO E SILVA, "Filipe I..." ob. cit., p. 249.

31 Ibídem, pp. 19–24.

inspiraron directamente en ellos, en un viaje y tornaviaje aún no suficientemente estudiado[32].

En cuanto a los diamantes, las más valoradas de las piedras junto a los rubís, no consta que la Corona Española tuviera en su poder o dispusiera en algún momento de los grandes diamantes portugueses, que se han querido identificar con algunos célebres, como el Sancy o el Mazarino II, pues se anotaban minuciosamente, en el guardajoyas, las procedencias y destino de las piedras.

Por el contrario, consta fehacientemente que, una vez en el extranjero, D. Antonio intentó vender las joyas para financiar la guerra contra Felipe II, algo a lo que se prestaron gustosamente Francia y, en especial, Inglaterra.

A través de un conocido, Amador Rodríguez, platero y comerciante portugués con sede en Amberes, llamado a Londres para evaluar la pedrería que deseaba vender al rey, el embajador de España, Don Bernardino de Mendoza, tiene noticia de lo que ofrece, describiéndoselo a Felipe II mediante una carta de 12 de agosto de 1581[33].

El comerciante, por su parte, reconoce las joyas y manifiesta que había tenido ocasión de verlas entre los bienes de la infanta Dª María, lo que parece apoyar definitivamente el episodio del robo de las mismas por parte de D. Antonio, algo que se ha puesto en duda por algunos indicios, como el hecho de que aperecieran algunas joyas de la finada en manos particulares[34].

Las ofrecidas en Londres consistían principalmente en un hilo de 150 perlas "*de valor de12.000 ducados*" y "*7 diamantes empastados en oro*", que estaban empeñados por 300 ducados aunque su valor se estimaba en 7.000, además de otros diamantes y rubíes, que no se describen individualmente, evaluados en 6.000. El conjunto, según el platero, no pasaría de valer 25.000 ducados.

"*Trae un diamante del rey don Manuel...*" continúa Mendoza en su carta, "*... que pesa 80 quilates, a lo que dicen los que le han visto, pero que no es limplio, sino de agua muy turbia, por cuyo respecto entienden que no terná venta, si bien le estima D.Antonio en gran suma de dinero*".

Pero éste también dispone de otros diamantes: "*... me ha referido el platero* (...) *que el mismo D. Antonio le ha mostrado otro diamante tabla de 60, en toda perfeccion, y que delante dél le hizo salir el plomo para muestra de venderle, porque lo empeñaba á un ginovés; con él y las 150 perlas en 30.000 ducados.* (...) *dice que este diamante vale mas de 50.000 ducados; asi mismo le envió D. Antonio con un billete al doctor López para que él tirase el plomo del diamante de los 80 quilates y de otro*

32 El tema de las mutuas influencias lo hemos tratado en las obras, ya citadas: L. ARBETETA MIRA, "Influencia asiática…" y "Las joyas ...". Esta influencia fue tan importante y mantenida en el tiempo que obliga a considerar no sólo la procedencia de ciertos ejemplares físicos, sino también las interrelaciones estéticas en las que Oriente propone modelos a Occidente.

33 *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*. T. XCII. Madrid, Real Academia de la Historia, 1888, pp. 91–92. Confróntese el texto con la mención de N. VASSALLO E SILVA, quien lo cita en "Filipe I..." ob. cit., p. 245, nota 7.

34 N. VASSALLO E SILVA, "Filipe I..." ob. cit., p. 246, nota 10.

de 90 que tiene, los cuales deben estar en poder del principe de Lecester (...) *mostróle D. Antonio una perla de 26 quilates para* (sic) *en toda perfeccion, que la valuo en 3.000 ducados...".*

De todo ello se deduce que tenía en su poder joyas excepcionales, tres diamantes de gran tamaño (90, 80 y 60 quilates), de los cuales el menor era limpio; una sarta de gruesas perlas, una perla suelta excepcional y otras piedras no tan importantes, pero sin duda destacables.

La procedencia de estas joyas, según Rodríguez, está clara: "*joyas todas de la Infanta Doña María, en cuyo poder él conoció algunas*".

La trayectora de las joyas reunidas por D. Antonio se dispersa en el escenario europeo. Algunas las compra María de Médicis (muy aficionada a las joyas y madre de la tercera esposa de Felipe IV, Isabel de Borbón), otras se venden en Inglaterra (la afición de Isabel I por las joyas queda reflejada en sus recargados retratos), y habrá que esperar medio siglo para que surjan noticias nuevas relativas a éstas en España.

Así, ofrecen alguna pista los cronistas contemporáneos, ya en época de Felipe IV, nieto del Rey Prudente,cuando en 1623, Carlos Estuardo, Príncipe de Gales y heredero del trono de Inglaterra, se presenta inopinadamente en la corte de Madrid, acompañado del duque de Buckinham, para conocer a la infanta María, hermana de Felipe IV, de la que se había enamorado platónicamente[35].

Parece que se decidió a viajar animado también por una imprudente invitación del antiguo embajador español, el conde de Gondomar, quien creía posible su conversión al catolicismo.

El viaje, una idea descabellada, acabó en un desastre diplomático pues, de una parte, el Conde Duque de Olivares cometió un grave error de apreciación al creer que Carlos venía con su séquito con la intención de convertirse al catolicismo, cuando, en realidad, se encontraba inmerso en una aventura romántica y alocada que causó estupor a su padre, incapaz de atajarla, y la corte inglesa.

Partiendo de ese supuesto, no se repararon en gastos y demostraciones para agasajar a los que se consideraban ejemplo del triunfo del catolicismo en Inglaterra, al tiempo que huéspedes no invitados, pero de la más alta calidad[36].

Las joyas jugaron un papel importante en este episodio. Para solemnizar la presencia de los ingleses, el rey revocó provisionalmente la pragmática que contra los excesos en el vestir y en el uso y posesión de riquezas había promulgado recientemente, siguiendo los esfuerzos por contener gastos suntuarios de la llamada Junta de Reformación[37]. Esto dió ocasión a lucir vestimentas ricas y joyas de gran precio

35 En lo relativo a esta visita, empleamos como fuente principal: G. GASCÓN DE TORQUEMADA y G. GASCÓN DE TIEDRA, *Gaçeta y nuevas de la Corte de España: desde el año 1600 en adelante... continuada por su hijo…* Edición de A. de CEBALLOS–ESCALERA Y TIEDRA. Madrid, Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 1991, noticias correspondientes al año 1623.

36 Ver al respecto el artículo de R. IGLESIAS, "La estancia en Madrid de Carlos Estuardo, Príncipe de Gales, en 1623: crónica de un desastre diplomático anunciado". Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001, passim.

37 J. SEMPERE Y GUARINOS, *Historia del Luxo, y de las leyes suntuarias de España, por…* Madrid, Ed. Altlas, 1973 (facímil de la ed. de 1788). Tomo II, p. 117.

que los autores de las diversas relaciones describen con ocasión de los distintos eventos que uvieron lugar durante la estancia del príncipe, tales como, salidas, comidas en público, celebraciones y besamanos, mascaradas, juegos de toros y cañas, etc.

Aclarados con el tiempo los malos entendidos y perdida la esperanza de lograr una conversión, el huesped, al principio deseado, se convirtió en una carga molesta, que aumentaba, cada día, el riesgo de una guerra con Inglaterra.

Por otra parte, las dilaciones y dudas filosófico–teológicas que dilataron el pretendido enlace con la infanta crispaban cada vez más al príncipe, y sus acompañantes tuvieron algunos incidentes cuya importancia se exageró por ambas partes.

En todo caso, la visita terminó y llegó la hora de las despedidas. Como, pese a todo, primaban la buena educación, apriencias y modales, el Rey y con él la Corte, obsequiaron a los ingleses con valiosos regalos, principalmente caballos, armas de aparato y joyas. Por su parte, el Principe y sus acompañantes debieron agradecer la hospitalidad disfrutada, entregando algunos presentes, proporcionados en su valor, tanto por quien lo ofrecía como a quien se destinaban.

Según la *Gaçeta y nuevas de la Corte de España*[38], los regalos de Carlos fueron los siguientes:

"*Al rey Nuestro Señor dió un adereço de espada guarnecido de diamantes de muy gran valor* (...) *A la Reyna Nuestra Señora, un diamante grande y muy limpio y es tenido por de veinte quilates, y un triángulo*[39] *y dos arracadas de diamantes muy gruesos* (...) *A la Señora Ynfanta una sarta de ducientas y cinquenta perlas calavaçales, de media perfección y a cinco quilates; y una áncora con un diamante que no tiene precio; y dos perillas para las orejas de inestimable valor; y otras dos perlas para ellas, muy grandes...*". En otras crónicas, como la de Gonzálo de Céspedes, se afirma que eran ciento cincuenta las perlas gruesas, lo que coincide en número con las vendidas por D. Antonio, aunque la calidad no era la mejor [40].

Con ser valiosos los regalos para el Rey, destaca el diamante limpio de unos 20 quilates que se ofrece a la Reina, y las joyas que regala a la Infanta –en su calidad de prometida, deberían recibirlas tan o más importantes– entre las que sobresalen el áncora de diamantes, que, además de simbolizar la esperanza, es de tal riqueza que "no tiene precio", y las perlas periformes para colgar como pendientes, además de las dos gruesas, mientras que la sarta de perlas, aunque valiosa de de buen grosor las perlas, es calificada "*de media perfección*".

Continúa la relación de regalos a las damas de la Corte, casi siempre joyas de diamantes, como es el caso de las Camareras Mayores de la reina e infanta, la duquesa de Gandía y la condesa de Lemos, otras damas y meninas. Se regalan también joyas de diamantes a los Mayordomos del rey, destacando las ofrecidas al conde

38 G. GASCÓN DE TORQUEMADA y G. GASCÓN DE TIEDRA, ob. cit. Consúltense las páginas 173–175 en las que se referencian las dádivas del Principe de Gales mencionadas en nuestro texto.

39 "*otro* (diamante) *triángulo hermosísimo*", según G. de CÉSPEDES Y MENESES, *Primera parte de la historia de Felipe IIII, Rey de las Españas, por…* Lisboa, 1631, p. 333.

40 Ibídem, "*una sarta de ciento y cincuenta perlas gruesas*".

de la Puebla del Maestre, cuya descripción nos parece un tanto exagerada: "... *una cadena de mil ciento y diez y siete diamantes, y una joya con quarenta y syete y un retrato suyo*"[41]. El duque del Infantado y conde de Benavente, entre otros muchos prsonajes, son también agraciados, y a la condesa de Olivares, se le envía una cruz de diamantes grandes, "*en forma de columna*".

Don Carlos, hermano del rey, recibe una sortija con un diamante punta "*en una jarra*"[42], y el Cardenal Infante es obsequiado con un pectoral de diamantes al tope, con una perla pinjante, de la que el cronista afirma "*que dicen es casi como la Peregrina*".

Pero lo que verdaderamente interesa de esta relación, que mencionamos parcialmente, es la anotación referente al Conde Duque de Olivares. A éste era preciso entregarle, en su calidad de valido del rey y viejo conocido del duque de Buckinham, un regalo especial, que consistió en:

"*Un diamante grande que llaman "el Portugués", porque fue del Rey don Sebastián, es de ocho quilates, y una perla pendiente dél, que es de gran estimación*"[43].

La mención a la procedencia del diamante (montado como joyel, con la perla) resulta extraña, pues parece a primera vista un tanto incorrecta diplomáticamente, ya que los Austrias españoles eran, en ese momento, reyes de Portugal, por lo que el diamante les pertenecería por derecho.

Por otra parte, abre la puerta a la posibilidad de que parte de alguna otra joya de las obsequiadas pudiera provenir de las alhajas compradas décadas antes, a D. Antonio, lo que resulta factible, ya que el viaje del Príncipe de Gales había constituido un imprevisto, y se debieron elegir a toda prisa entre las joyas disponibles en el tesoro inglés las más adecuadas para enviar a España, atendiendo así los diversos compromisos.

Avala tambien esa posible procedencia el hecho de conocerse públicamente que el diamante regalado al Conde Duque había sido propiedad del rey D. Sebastián. Esta circunstancia podría haber colocado al noble español en una situación muy delicada y tampoco saldría muy bien parada la diplomacia inglesa, pues regalar a una tercera persona lo cree su superior que es suyo no parece adecuado, además de que esta acción que parece remitir al pasado, como si se pusiera en duda la legitimidad de los Austrias para ocupar el trono portugués.

No creemos que la impericia del Príncipe fuera tan grande, ni tampoco que la animadversión hacia sus anfitriones fuera tan explícita como para realizar un acto claramente ofensivo, lo cual obliga a buscar otra explicación. Y ésta solo puede consistir en que alguno o varios de los regalos entregados a las personas reales tuvieran el mismo origen, siendo mayor su valor e importancia, pues no cabe considerar que un vasallo pudiera hacerse accredor a recibir un obsequio de mayor valor histórico que el destinado a su señor. Además, los reyes aceptaron sus

41 G. GASCÓN DE TORQUEMADA y G. GASCÓN DE TIEDRA, ob. cit., p. 174.

42 "*un diamante en punta y forma de una jarra puesto en sortija*". G. de CÉSPEDES Y MENESES, ob. cit., p. 333.

43 G. GASCÓN DE TORQUEMADA y G. GASCÓN DE TIEDRA, ob. cit., p. 173.

correspondientes regalos, por lo que, a nuestro juicio, la explicación mas plausible es que Felipe IV recibiera algo mucho más estimable, tanto en el valor económico como en el histórico. Y, si bien la rica guarnición de la espada integraba piedras que se suponen importantes, destacan, por su tamaño y calidad, los entregados a la Reina.

Éstos –al igual posiblemente que algunas de las demás joyas ofrecidas a las personas reales– procederían de las ventas del aspirante al trono portugués.

Concretamente, el diamante limpio de unos veinte quilates ofrecido a Doña Isabel, evoca lo que se conoce sobre el llamado “Espejo de Portugal”, que don Antonio había vendido a Isabel I de Inglaterra[44] en 1582. Su peso, según distintas fuentes, oscilaría entre 22 y 31 quilates, siendo su más importante característica su pureza y calidad.

Aunque es comunmente aceptado que el diamante denominado “Espejo de Portugal” acaba en las colecciones del cardenal Mazarino, quien lo adquiere en 1657, podría tratarse de otra piedra procedente del lote vendido por el prior de Crato, como sucedió con el diamante entregado al Duque de Olivares, al que, según indica la Gaceta, se le había dotado también de nombre propio, “El Portugués”.

Otras joyas mencionadas en el episodio de la visita recuerdan algunos de los bienes descritos en la venta de 1582, como las perlas de gran calidad, que, combinadas con joyas de diamantes, luciera el Príncipe de Gales el día del decimoséptimo cumpleaños de la Infanta “*vestido a lo ynglés, bordado de oro y plata, todo quajado, con muchos diamantes, y la sarta rica de perlas*”[45], o en besamanos de los reyes: “*El Principe se puso las perlas ricas, como cermeñas*[46] *gruessas y riquissimos diamantes, asi en el sombrero como en la jarretera y en la Rosa de la Vanda*”[47]. La jarretera también estaba enriquecida con “*riquissimos diamantes*”[48]. Por otra parte, la cruz de diamantes que el de Gales regala a la Condesa de Olivares, recuerda aquella, asimismo de diamantes, que había legado la Infanta María a D. Antonio y la perla que cuelga del joyel del Cardenal Infante pudiera ser la muy gruesa que vendiera éste.

En resumen, no se trata aquí sino de proponer una posibilidad remota en el seno de una historia confusa, para cuya explicación se han barajado tesis que no han podido ser comprobadas plenamente. Y, en lo que respecta al jaez rico de Portugal, podría haber sido uno más entre las deslumbrantes riquezas de Vijayanagar, que causaron, no ya el asombro, sino la estupefacción de los visitantes europeos.

---

44 Véase una curiosa relación de los hechos, narrados desde la perspectiva inglesa, que presenta a D. Antonio como pretendiente al trono contra la “usurpación” de Felipe II, que habría obtenido la corona por las armas: www.langantiques.com/university/idex.php/Mirror_of_Portugal. La bibliografia basada en fuentes de divulgación sobre el diamante.

45 G. GASCÓN DE TORQUEMADA y G. GASCÓN DE TIEDRA, ob. cit., p. 168.

46 Cermeña: fruta del cermeño, en forma de pequeñas peras (del Diccionario de la RALE).

47 G. GASCÓN DE TORQUEMADA y G. GASCÓN DE TIEDRA, ob. cit., p. 166.

48 Asi se describe en la salutación de las Pascuas: G. GASCÓN DE TORQUEMADA y G. GASCÓN DE TIEDRA, ob. cit., p. 152.

Un cáliz de `s-Hertogenbosch con armas del obispo palentino Juan Rodríguez de Fonseca en la iglesia de Paredes de Nava

AURELIO A. BARRÓN GARCÍA
Universidad de Cantabria

El *Museo Diocesano y Catedralicio* de Valladolid posee un cáliz donado por el obispo Juan Rodríguez de Fonseca que está marcado con un punzón que se ha relacionado con la platería de Palencia[1]. Ostenta las armas de Juan Rodríguez de Fonseca que fue obispo de Badajoz, Córdoba, Palencia y Burgos y cardenal de Rossano. En Palencia entró en 1505 y se mantuvo en esta sede hasta 1513. La marca parece corresponder a un castillo aunque la estampación borrosa del punzón no permite asegurarlo y, además, parece distinta a las marcas observadas en otras obras que igualmente se relacionan con Palencia.

Ha pasado desapercibido otro interesante cáliz que también muestra las armas de Juan Rodríguez de Fonseca y las marcas del centro platero de `s-Hertogenbosch, ahora en Holanda pero que formaba parte de Brabante desde finales del siglo XII

1 J.C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, 1980, p. 117; J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería en la época de los Reyes Católicos*. Madrid, 1992, pp. 44–45; M.A. ZALAMA, "Cáliz con el escudo de la familia Fonseca". *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos–Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España.* Toledo, 1992, pp. 327–328; M. ARIAS MARTÍNEZ, "Cáliz". *El arte en la época del Tratado de Tordesillas*. Valladolid, 1994, pp. 336–337; L. ARBETETA MIRA, "Cáliz llamado de Fonseca". *Erasmo en España. La recepción del Humanismo en el primer Renacimiento español*. Madrid, 2002, p. 239; M.A. ZALAMA, "Cáliz con heráldica de la familia Fonseca". *Testigos. Las Edades del Hombre*. Ávila, 2004, pp. 430–431; M.J. REDONDO CANTERA, "Juan Rodríguez de Fonseca y las artes", en A. SAGARRA GAMAZO (coord.), *Juan Rodríguez de Fonseca: su imagen y su obra*. Valladolid, 2005, p. 196; A.A. BARRÓN GARCÍA, "El marcaje de la plata en Palencia durante los siglos XVI y XVII", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009, p. 162.

y también en el momento de la realización del cáliz. Se guarda en el museo de la iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Nava (Palencia) donde se han reunido obras de todas las parroquias de la localidad. Las marcas de este cáliz se estamparon con tanta precisión que ilustran algún dato biográfico desconocido del obispo Fonseca y, además, tienen interés en el esclarecimiento de la autoría del controvertido retablo de *Los Siete Dolores de la Virgen* dispuesto en el trascoro de la catedral de Palencia.

La ciudad de `s-Hertogenbosch que se puede traducir como *bosque ducal* es conocida también en neerlandés como Den Bosch, el bosque, y en castellano de la época se la denominaba Bolduque en derivación de la designación francesa Bois-le-Duc. Era la ciudad más septentrional de Brabante y vivió una época de gran esplendor y desarrollo de 1475 a 1525. Fue una de las mayores y más ricas ciudades del ducado de Brabante gobernado por Maximiliano de Austria (1482–1494, regente durante la minoridad de su hijo tras la muerte de su esposa María de Borgoña en 1482) y Felipe el Hermoso (1494–1506)[2]. Allí tenía su taller Hieronymus Bosch (Jerome van Aken, c. 1450–1516) y Maximiliano visitó varias veces la ciudad que disfrutaba entonces de un gran dinamismo económico y una población que se cifra entre 20 000 y 25 000 habitantes, sólo superada por Amberes y Bruselas. Allí se celebró una reunión de la Orden del toisón en 1481 y al año siguiente nació una bastarda de Maximiliano que vivió siempre en Den Bosch. Felipe el Hermoso planificó desde esta ciudad la guerra contra Carlos de Egmond, duque de Güeldres, que se prolongó de 1504 a 1505[3]. Por esta circunstancia, de septiembre de 1504 a mayo de 1505, Felipe el Hermoso residió largas temporadas en `s-Hertogenbosch que, por su estratégico lugar y fácil defensa, fue base de operaciones militares[4]. En ese momento, Felipe el Hermoso, junto a su padre Maximiliano que también se encontraba en la ciudad, conoció a su hermanastra Bárbara Dischot (o Disquis), reclusa en el monasterio de Santa Gertrudis desde 1497.

Den Bosch no disponía de residencia regia y, frecuentemente, tanto Maximiliano como Felipe el Hermoso se establecían en el convento dominico de la ciudad. `s-Hertogenbosch formaba parte de la provincia dominica de Colonia e importa señalar que este territorio, como en general Holanda que comenzaba entonces a considerarse como país propio, estaba integrado en el Imperio alemán y tenía una intensa relación con la zona alemana que llega hasta Colonia e incluye particularmente Kalkar y Wesel aunque también Kleve.

2 A.M. KOLDEWEIJ, "Goud– en zilversmeden te `s-Hertogenbosch en hun gilde", en A.M. KOLDEWEIJ (ed.), *Zilver uit ´s-Hertogenbosch van bourgondisch tot biedermeier*. `s-Hertogenbosch, 1985, pp. 11–15. En 1493, tras ser elegido Maximiliano emperador, aumentaron las protestas en Países Bajos y hubo de traspasar el gobierno del territorio a su hijo Felipe.

3 S.J. GUNN, D. GRUMMITT y H. COOLS, *War, State and Society in England and the Netherlands 1477–1559*. Oxford University Press, 2007, p. 108. La guerra con el duque de Güeldres finalizó con la toma de Arnheim en julio de 1505: L. SCHOLLMEYER, *Jan Joest. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des Rheinlandes um 1500*. Bielefeld, 2004, p. 320.

4 S. FISCHER, *Hieronymus Bosch. Malerei als Vision, Lehrbild und Kunstwerk*. Köln, 2009, pp. 92–93.

En Países Bajos la ley de la plata y del oro se regía desde 1338[5] por la establecida para la ciudad de Gante, lugar donde se ubicaba el castillo de los condes de Flandes, más tarde también duques de Brabante y de Borgoña. Años más tarde, en 1445, comenzó la regulación de la producción y fiscalización de la plata en Den Bosch. El 7 de septiembre de este año una ordenanza municipal regulaba la calidad de la plata y del oro y ordenaba que se marcaran las obras que superaran cierto peso con la marca de la ciudad y una señal identificativa del platero[6]. Diez años atrás, en 1435, los plateros y autoridades de Brujas (Flandes) habían preferido un sistema de marcaje triple[7] –sello de ciudad, letra alfabética y marca de autor– que fue adoptado por Amberes precisamente en el año 1445[8]. Las ordenanzas de Den Bosch de 1445 no eran específicas para el gremio de plateros y también regulaban los pesos y medidas, así como la elaboración de la cerveza, la limpieza de las calles… Estas ordenanzas estipulaban que los plateros debían estampar su marca y llevar las obras ante dos jueces averiguadores que, a su vez, debían sellar las obras con las armas de la ciudad o multar a los artífices y destruir las piezas si no estaban confeccionadas con plata de ley[9]. También se establecían las condiciones del aprendizaje y el acceso a la maestría[10]. La marca de la ciudad era un árbol y ya desde 1184 los documentos de Den Bosch se certificaban con un sello que recogía este motivo[11]. Como en el marcaje de la plata era obligatorio emplear las armas de la ciudad, la primera marca de la plata de `s–Hertogenbosch, usada de 1445 a 1503, fue también un árbol que en esta primera versión está aislado y no lleva corona.

El 12 de agosto de 1503 un nuevo acuerdo municipal volvió a regular la actividad de los plateros[12]. Las nuevas ordenanzas fueron respuesta a un decreto de Felipe el Hermoso dado el 2 de febrero de 1503 cuyo artículo décimo obligaba a todas las ciudades de Flandes y Brabante a marcar la plata con el sello de la ciudad y otra mar-

5 A.M. KOLDEWEIJ, “Goud– en zilversmeden…” ob. cit., p. 11. Marechal señala que la ley de la plata que se marcaba en Gante era referencia para Brujas desde 1309: D. MARECHAL, *Chefs–d’ oeuvre de l’orfevrerie brugeoise. Catalogue*. Brugge, 1993, p. 45.

6 A.M. KOLDEWEIJ, “Goud– en zilversmeden…” ob. cit., p. 15.

7 D. MARECHAL, ob. cit., p. 46. El triple marcaje se recoge en las primeras ordenanzas conservadas que son de 1441 y consta que los jurados de ese año marcaban con la letra G; Idem, pp. 45–46.

8 R. STUYCK, *Belgische Zilvermerken / Poinçons d’argenterie belges*. Anvers / Bruxelles, 1984, p. 11.

9 A.M. KOLDEWEIJ, “De merken”, en A. M. KOLDEWEIJ (ed.), *Zilver uit...* ob. cit., p. 19.

10 A.M. KOLDEWEIJ, “Beknopt overzicht van goud– en zilversmeden uit `s-Hertogenbosch tot 1807, hun leerlingen en hun meestertekens”, en A.M. KOLDEWEIJ (ed.), *Zilver uit…* ob. cit., p. 27.

11 R.A. VAN ZUYLEN, *Naamlijst en wapenkaart der leden van de regering de pensionarissen, griffiers en secretarissen van `s-Hertogenbosch. Benoemd sedert de terugbrenging der stad onder het gezag der Staten–Generaal van de Vereenigde Nederlanden in 1629*. `s-Bosch, 1863, lám. XXXV. A.M. KOLDEWEIJ, “Stadzegels van `s-Hertogenbosch”, en A.M. KOLDEWEIJ (ed.), *Zilver uit…* ob. cit., p. 124. Entre ambas publicaciones se reproducen tres sellos muy semejantes de 1184, 1242 y 1275 con un árbol mayor y dos menores que simbolizan un bosque; este sello está rodeado por la inscripción +SIGILLUM · BURGENSIUM · DUCIS · IN · BUSCO (BUSCHO en el sello de 1275).

12 A.M. KOLDEWEIJ, “Goud– en zilversmeden…” ob. cit., p. 15 y “Beknopt…” ob. cit., p. 27.

ca de registro y supervisión según el orden alfabético del a, b. c[13]. La nueva regulación municipal es más minuciosa que la de 1445. Ahora se regula la vida del gremio, el nombramiento de los marcadores –magistrados supervisores, denominados decanos– que debía acordarse todos los años el día de San Andrés –30 de noviembre–, en la víspera de la celebración de San Eloy. Estas ordenanzas rigieron a los plateros de Den Bosch hasta 1775, muchos años después de la ocupación holandesa de 1629. Se establecía que, además de las marcas de la ciudad y del platero, se siguiera una serie alfabética o decanal estampada por los magistrados supervisores (decanos), de modo que la primera serie comienza con la letra "a" a finales de 1503.

La pieza más antigua marcada con el nuevo sistema de marcaje triple es un pájaro coronado del gremio de Santa Catalina de Den Bosch que muestra la fecha de 1503 y está marcado por la letra "a" y un punzón que se adjudica a Frans Vueechs (Frans Peeters van Vucht)[14]. El sello con las armas de la ciudad (un árbol como hemos visto) lleva corona encima como ordenaba el decreto de Felipe el Hermoso[15]. Las mismas marcas de ciudad y letra se estamparon en el cáliz de Paredes de Nava (lám. 1).

El cáliz de Paredes de Nava es muy representativo de la platería de Den Bosch. Es de copa acampanada recogida con decoración vegetal calada. El astil, octogonal, lleva manzanilla aplastada con chatones en los extremos que originalmente pudieron completarse con esmalte. El pie se conforma con ocho lóbulos semicirculares y en uno de ellos se han grabado, con ácido y punteado a buril, las armas del obispo Rodríguez de Fonseca. El cáliz de Paredes de Nava es muy semejante a otros del centro platero de Den Bosch donde, como se ha indicado[16], se desarrolló un tipo peculiar del que se conservan varios ejemplares: un cáliz de 1493 en el arzobispado de Malinas (Bélgica); otro de 1511/1512 del platero Jan Willemsem en el *Museo de Arte Religioso* de Uden (Holanda) cerca de Den Bosch; un tercer cáliz de 1520/1521 en la iglesia de San Sebastián en Herpen (Holanda); y otro más en el Hospital de Tongeren (Bélgica). Esta tipología aún persiste en cálices de 1569 y 1607, aunque las formas balaustrales renacentistas aparecen en otros cálices desde 1511[17].

En el cáliz de Paredes de Nava se alude al autor con una flor de cuatro pétalos que se estampó dos veces pero se desconoce a quién puede corresponder, aunque se han publicado los nombres de los plateros activos en esos años (lám. 2). Así, consta en el libro de actas de Den Bosch que en 1502–1503 eran 24 los plateros dedicados

13 A.M. KOLDEWEIJ, "De merken" ob. cit., p. 20. También P.W. VOET, *Nederlandse goud– en zilvermerken*. ´s-Gravenjage, 1970, pp. VII–VIII; K. CITROEN, *Dutch goldsmiths` and silversmith` marks and names prior to 1812. A descriptive and critical repertory*. Leiden, 2008, pp. 11 y 215. Por su parte Stuyck señala que Felipe el Hermoso había decretado en 1501 que todas las ciudades bajo su administración, a excepción de Lieja, debían marcar las piezas de plata de más de una onza con el sello de la ciudad y una letra decanal según el alfabeto; R. STUYCK, ob. cit., p. 11.

14 A.M. KOLDEWEIJ (ed.), *Zilver uit…* ob. cit., cat. nº 13, pp. 23, 36 y 161.

15 K. CITROEN, ob. cit., p. 11.

16 T. KLIP–MARTIN, "Stijl, aard en samenstelling van het werk der Bosche goud– en zilversmeden", en A.M. KOLDEWEIJ (ed.), *Zilver uit…* ob. cit., p. 106. Catálogo nº 6, 20, 28 y 30.

17 A.M. KOLDEWEIJ (ed.), *Zilver uit…* ob. cit., cat. nº 21, p. 168. Se datan en 1569 –con dudas pues este cáliz puede ser anterior– y 1607 los cálices nº 43 y 47 del catálogo.



LÁMINA 1. *Platero de `s-Hertogenbosch (Brabante Septentrional, Holanda). Cáliz (1504-1505). Iglesia parroquial. Paredes de Nava (Palencia).*

a la realización de piezas de oro y de plata[18]. La platería era una actividad relativamente próspera dentro del sector productivo de la ciudad y Koldeweij señala que en el siglo XVI hubo un promedio de 8 a 11 talleres activos y que pudieron llegar hasta 14 los obradores abiertos simultáneamente. La letra "a" que estamparon los decanos de la villa tras certificar la calidad de la plata –se observan varias buriladas junto a los punzones– entró en vigor el 1 de diciembre de 1503 y había de finalizar en la misma fecha de 1504. Es probable que Fonseca adquiriera la obra a comienzos de 1505 en un obrador que había de disponer del cáliz ya labrado, pues desde el 1 de diciembre de 1504 regía la letra "b". En este supuesto, en el momento de la adquisición se

18 A.M. KOLDEWEIJ, "Goud- en zilversmeden…" ob. cit., p. 11.

añadirían las armas del comprador. También cabe la posibilidad de que la letra "a" se extendiera un año más durante 1505 pues Citroen fecha el comienzo de la serie alfabética de ´s-Hertogenbosch en 1504[19] aunque esta cronología es contradictoria con los numerosos datos que se aportan en el catálogo de la exposición de 1985 en el *Noordbrabants Museum* de Den Bosch[20].

Un dato desconocido que revela el cáliz de Paredes de Nava es que Juan Rodríguez de Fonseca estuvo en ´s-Hertogenbosch durante su última embajada en Flandes en la que adquirió el retablo de *Los Siete Dolores de la Virgen*. Juan Fernández de Fonseca (Toro, 1451–Burgos, 1524) promovió diversas empresas artísticas y donó generosos legados a los obispados donde sirvió[21]. Algunas de estas donaciones las había traído de Países Bajos por donde anduvo como embajador de los Reyes Católicos en diversas ocasiones[22]. En 1491 llegó al ducado de Brabante con instrucciones secretas de los reyes para negociar con Maximiliano de Austria y los acuerdos fructificaron en el posterior matrimonio de Felipe el Hermoso y Margarita de Austria con los príncipes Juana y Juan, hijos de los Reyes Católicos. Tras la muerte del infante Miguel en 1500, heredero de Portugal, Castilla y Aragón, la corona de Castilla pasó a la princesa Juana y los Reyes Católicos volvieron a enviar a Juan Rodríguez de Fonseca a Flandes, a donde llegó en julio de 1501, con el propósito de conseguir, junto con el embajador Gutierre Gómez de Fuensalida, que Juana y Felipe el Hermoso viajaran a Castilla para ser jurados como herederos por las Cortes. En los últimos días de vida de la reina Isabel la Católica, el 28 de octubre de 1504[23] –la reina Isabel murió el día 26 de noviembre–, fue nuevamente enviado a la corte flamenca por el rey para que procurara que se cumpliera el testamento de la reina Católica sobre la gobernación del reino de Castilla por el rey Fernando de Aragón en el supuesto de que la reina Juana no quisiera o no pudiera gobernar personalmente para lo que, además, debía conseguirse que no entregara poder completo a su esposo Felipe el Hermoso, circunstancia que se había logrado en la embajada de 1501.

El obispo está documentado en Bruselas el 12 de diciembre de 1504 y estaba

---

19 K. CITROEN, ob. cit., p. 216. A.M. KOLDEWEIJ y T. KLIP–MARTIN, "De keurmeestersletters met een overzicht van keurmeesters, dekens en gezworenen", en A.M. KOLDEWEIJ (ed.), *Zilver uit…* ob. cit., p. 88.

20 A.M. KOLDEWEIJ (ed.), *Zilver uit…* ob. cit.

21 Sobre el legado artístico de Fonseca, M.J. REDONDO CANTERA, ob. cit., pp. 175–219.

22 Juan Rodríguez de Fonseca fue arcediano de Sevilla (1490), capellán real (1492), obispo de Badajoz (1495), obispo de Córdoba (1499), obispo de Palencia (1505), arzobispo de Rossano (1511) y obispo de Burgos (1514). En mayo de 1493 fue nombrado delegado para el avío de la armada de la segunda expedición de Colón a las Indias y, más adelante, presidió la Casa de la Contratación de Indias. Sobre el obispo, M. ALCOCER MARTÍNEZ, *D. Juan Rodríguez de Fonseca. Estudio crítico–biográfico*. Valladolid, 1926; A. SAGARRA GAMAZO (coord.), *Juan Rodriguez de Fonseca: su imagen y su obra*. Valladolid, 2005; A. SAGARRA GAMAZO, *Juan Rodríguez de Fonseca, un toresano en dos mundos*. Zamora, 2007; A. SAGARRA GAMAZO, "La reina Juana y don Juan de Fonseca. ¿una hoja de servicios con precio político?". *Revista de Estudios Colombinos* nº 6 (2010), pp. 13–23.

23 A. SAGARRA GAMAZO, "La reina Juana…" ob. cit., p. 18.

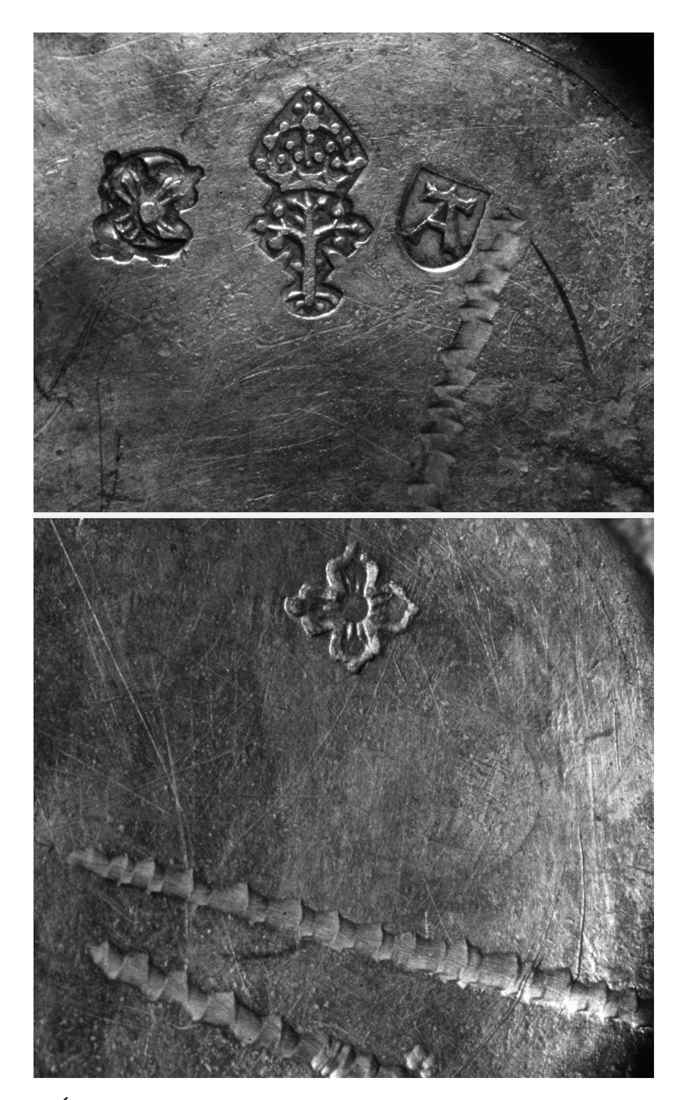


LÁMINA 2. *Marcas. Cáliz (1504). Iglesia parroquial. Paredes de Nava (Palencia).*

de retorno en Castilla a primeros de mayo de 1505[24], pues en esta fecha el cabildo catedralicio de Palencia eligió a los diputados que debían acudir al besamanos del obispo que acababa de llegar de Flandes –había sido nombrado obispo de Palencia por Fernando de Aragón, rey gobernador, el 2 de enero de 1505[25], mientras Fonseca

24 R. REVILLA VIELVA, "El tríptico de Fonseca en el trascoro de la S. I. Catedral de Palencia". *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses* nº 2 (1949), p. 116; L. SCHOLLMEYER, ob. cit., p. 320.

25 M. ALCOCER MARTÍNEZ, ob. cit., pp. 17–18.

estaba en Países Bajos–. Ciertamente, el 24 de febrero de 1505 el rey Fernando el Católico le cursó una carta cifrada en la que le pedía que volviera y terminara la negociación sobre las instrucciones que había dado la reina Isabel la Católica para el gobierno de Castilla[26]. Además se esperaba su vuelta pues el día 14 de marzo de 1505 el rey Fernando el Católico ordenó, en Toro, que se le pagaran a Juan Rodríguez de Fonseca 750 000 maravedís que se le debían para completar el salario que le correspondía por la embajada a Flandes de 1501, desde la salida en Granada hasta su retorno a la corte[27].

Juan Rodríguez de Fonseca adquirió el cáliz de Paredes de Nava en este breve intervalo temporal que va de noviembre/diciembre de 1504 a abril de 1505. Como hemos referido, en estos meses Felipe el Hermoso, y también Maximiliano I durante algún tiempo, mantuvieron largas estancias en Den Bosch desde donde se dirigía la guerra para la recuperación de Güeldres. Durante una de estas estancias, a finales de 1504, Felipe el Hermoso encargó a Hieronymus Bosch el Juicio Final. Por su parte, el obispo palentino adquirió en los primeros meses de 1505 el retablo de *Los Siete Dolores de la Virgen* que lleva inscripción de 1505 en la que se alude a que lo encargó siendo obispo de Palencia y embajador de los reyes Felipe y Juana en Bruselas en Brabante y miembro de la cofradía de los Siete Dolores de Nuestra Señora de Bruselas que se significó por el decidido apoyo a la dinastía borgoñona que ostentaba la familia Habsburgo frente a Francia[28]. La inscripción permitió a Quadrado relacionar el retablo con un desconocido y virtuoso pintor flamenco[29]. En 1908 Carl Justi identificó al pintor Juan de Holanda que se cita en el Libro de Acuerdos de la catedral palentina con Jan Mostaert, pintor de Haarlem (Holanda), y en 1916 Max Jacob Friedländer relacionó el retablo de Palencia con el de la iglesia de San Nicolás de Kalkar (Alemania) e identificó a Juan de Holanda con Jan Joest. Otros precisaron que un pintor denominado Jehan de Holande estuvo activo en Bruselas entre el 1 de marzo de 1503 y el 1 de enero de 1504 y, de nuevo, entre 1 de julio de 1504 y 1 de mayo de 1505[30]. Desde entonces ha sido general la aceptación de Jan Joest de Kalkar como autor del retablo palentino y la identificación de este pintor con Juan de Holanda[31]. Ulrike Wolff–Thomsen argumentó que probablemente Jan Joest era natural de Haarlem y por esto también se le ha denominado Jan Joest de Haarlem[32]. Más recientemente Lioba Schollmeyer ha negado que Joest fuera natural de Haarlem y sostiene que procede de Wesel (Alemania) donde vivieron otros miembros de

26 A. SAGARRA GAMAZO, “La reina Juana…” ob. cit., p. 18.

27 M. ALCOCER MARTÍNEZ, ob. cit., pp. 128–129.

28 L. SCHOLLMEYER, ob. cit., pp. 297–299.

29 J.M. QUADRADO, *España sus monumentos y artes – su naturaleza e historia*. Valladolid, Palencia y Zamora. Barcelona, 1885, pp. 414–416.

30 Para la identificación del pintor Juan de Holanda y el debate sobre la autoría del retablo de *Los Siete Dolores de la Virgen* de la catedral de Palencia, L. SCHOLLMEYER, ob. cit., pp. 316–319 y 319–324.

31 M.J. REDONDO CANTERA, ob. cit., pp. 187–188.

32 U. WOLFF–THOMSEN, *Jan Joest von Kalkar: ein niederländischer Maler um 1500*. Bielefeld, 1997, pp. 23–26; el retablo de Palencia, en pp. 43–113.

su familia desde comienzos del siglo XV[33]. Además, ha identificado a Jan Joest con el pintor que en 1512 realizó un desaparecido retablo para la abadía benedictina de Werden, cerca de Essen (Alemania). Un documento de 1572 especifica que el retablo lo había pintado Johannem Jodoci Wesaliensem que Schollmeyer identifica con Jan Joest[34]. Por otra parte, Joest había dejado establecido que el retablo de Werden debía limpiarse cada veinte años y consta que en 1541 lo limpió Bartholomäus de Bruyn el Viejo que se había formado con Joest, vivía en Colonia y había nacido en 1493, probablemente en Wesel[35]. Schollmeyer realiza un minucioso análisis de las pinturas de los retablos de Kalkar y Palencia y concluye que son obra de dos pintores distintos. Propone como autor del retablo de Palencia a Juan de Holanda al que identifica con el pintor Jean de Holande activo en Bruselas sin que se conozca ninguna otra obra suya que permita realizar comparaciones estilísticas. Sostiene que ninguna fuente documental confirma la estancia de Joest en Bruselas y que, además, es muy poco probable que estuviera allí en 1505 pues estaba pintando en Kalkar en ese momento. La comparación de todas las pinturas y particularmente de las dos que representan los mismos temas en ambos retablos –la Circuncisión y el niño Jesús entre los doctores– le permite establecer que se trata de estilos muy distintos y destacar que, a diferencia de Kalkar, en Palencia no asoma en la decoración ningún elemento renacentista[36]. También argumenta que el retablo de Palencia se hubo de pintar en tan breve plazo –los tres primeros meses de 1505– que probablemente haya que pensar que Fonseca lo adquirió ya realizado y que el retrato del obispo fue probablemente añadido por un pintor en España sin acabarlo con el virtuosismo que revelan las demás figuras[37].

Sin embargo, la presencia del obispo Rodríguez de Fonseca en Den Bosch que demuestra el cáliz de Paredes de Nava reabre de alguna manera el debate sobre la autoría del retablo de Palencia, pues uno de los argumentos principales de Schollmeyer –que Joest nunca estuvo en Bruselas– pierde fuerza al saberse que Fonseca anduvo en `s-Hertogenboch, muy cerca de Kalkar. Si el retablo de Palencia lo hubiera realizado Jan Joest, como se ha sostenido desde 1916[38], el obispo pudo acudir a contratarlo a Kalkar o venir el pintor a Den Bosch donde trabajaba el Bosco, aunque no se ha señalado ninguna relación entre ambos pintores.

---

33 L. SCHOLLMEYER, ob. cit., pp. 367–377.

34 Ibídem, pp. 343–356.

35 Ibídem, p. 357.

36 Ibídem, pp. 321–324. Compara los estilos en las dos escenas citadas en pp. 325–342.

37 Ibídem, p. 324. Revilla Vielva también había reparado en la diferencia y se inclinó por Juan de Flandes como autor del retrato; R. REVILLA VIELVA, ob. cit., p. 116. Por otra parte la presencia del obispo en la tabla principal equilibra y completa la composición por lo que se podría sostener que su figura la contemplaba el pintor del retablo.

38 Recientemente Didier Martens vuelve a adjudicar el retablo a Jan Joest y lo justifica en la evidencia estilística. También señala que la disposición de las tablas en el retablo evidencia un gusto español que permite sostener que se trata de un encargo personal del obispo; D. MARTENS, *Peinture flamande et goût ibérique aux XV^{éme} et XVI^{éme} siècles*. Bruxelles, 2010, p. 220.

Apuntes sobre la platería en Elche y el maestro Juan Silvestre

ALEJANDRO CAÑESTRO DONOSO

El panorama de la platería en la ciudad de Elche apenas ha sido puesto de relieve a pesar de que sus iglesias de Santa María, el Salvador y San Juan fueron el destino de mucha de la mejor platería labrada en la región alicantina y en el propio municipio, cuando no se trajo obra de otros reputados centros artísticos, especialmente de Orihuela, Valencia o Madrid, por lo que puede decirse, de entrada, que la varia procedencia de las piezas de platería enriqueció aún más el patrimonio suntuario ilicitano, no solamente en los ajuares que servían de adorno para el culto y sus ceremonias sino asimismo en el exquisito exorno de las imágenes, sobre todo de las vírgenes, con objetos que verdaderamente constituyen importantes hitos dentro del arte de la platería[1], muchos de ellos conservados pero otros perdidos aunque conocidos a través de las fuentes documentales, según queda reflejado en los inventarios de las Visitas Pastorales, que refrendan unos interesantes conjuntos de platería parroquiales. Desde luego, uno de los principales escenarios de esa platería fue la iglesia de Santa María ya que, por sus eternas pretensiones de colegiata y en razón de ser la primera iglesia de la ciudad, acaparó mucho de lo mejor producido en la ciudad y de otros centros, rivalizando en categoría y ajuares con la alicantina de San Nicolás y la catedral de Orihuela, principales templos de la diócesis con espléndidos tesoros de orfebrería y textiles, adecuados a sus rangos. No obstante, las otras dos pa-

1 Este estudio tiene su origen en el proyecto de investigación "La orfebrería en Elche", subvencionado por la Universidad de Murcia, en su programa de Ayudas a la Investigación del año 2008, dirigido por el prof. Jesús Rivas.

rroquias[2] e incluso los conventos de Mercedarios, Franciscanos[3] y Clarisas[4] existentes en otros tiempos también fueron el destino de buena platería, sobre todo la procedente de los obradores oriolanos o la madrileña en el ámbito conventual, fruto de las donaciones efectuadas desde la Corte o por religiosos que ofrendaron sus dádivas a su cenobio por las más dispares razones, si bien el patrimonio conservado se ha visto muy mermado por las ya consabidas causas, esto es, expolios, robos, desamortizaciones, conflictos bélicos y demás. Con todo, lo que ha subsistido, una mínima parte de lo que existió en los templos y conventos, muestra la riqueza que en otros tiempos hubieron de tener las parroquias y la propia ciudad, tal como lo atestiguan algunas de sus más bellas piezas, como la magnífica cruz procesional que el platero genovés Hércules Gargano labrara para la parroquia de El Salvador en 1600[5], la espléndida cama para la octava de la Virgen de la Asunción regalada por el Duque de Aveyro en 1747[6] o el ajuar que donó el benemérito y generoso obispo José Tormo hacia 1780 para la iglesia principal junto al terno que él mismo empleara en las ceremonias de consagración de Santa María en 1784[7], además de la custodia encargada a un taller local que legara la Duquesa de Arcos hacia 1750 para la parroquia de San Juan como especial benefactora de la misma y otras obras dieciochescas, caso de la interesante y variada colección de cálices de Santa María, de lo que se deduce que el siglo XVIII fue el gran siglo para la platería ilicitana con encargos verdaderamente entitativos y a plateros de muy reconocido prestigio[8], de entre los que destaca el valenciano Fernando Martínez, si bien debe tenerse también en cuenta la presencia de otros plateros del XVI o del XVII, como los Vera[9] y el mismo Gargano, cuyas realizaciones supusieron

2 A. CAÑESTRO DONOSO, *Gloria pretérita. La parroquia de El Salvador de Elche*. Elche, 2011, pp. 147 y ss. El tesoro de este templo comprende un relicario del *Lignum Crucis* (primer cuarto del siglo XIV), la cruz de Hércules Gargano (1600), una custodia del oriolano José Martínez Pacheco (hacia 1780), un par de cálices del siglo XVIII y otras piezas menores.

3 A. CAÑESTRO DONOSO, *La iglesia de San José y su patrimonio. Manifiesto del Barroco en Elche*. Elche, 2011, pp. 143 y ss. El ajuar de platería de esta iglesia conventual está formado por una custodia del siglo XVII, el relicario de San Pascual (s. XVII) y algunos cálices limosneros dieciochescos.

4 Como muestra, puede ponerse la custodia inédita que conservan las Hermanas Clarisas en su convento, de inicios del siglo XIX, procedente de la Platería de Martínez, con los repertorios decorativos clásicos, esto es, Cordero sobre el Libro de los Siete Sellos, Arca de la Alianza y motivos eucarísticos.

5 A. CAÑESTRO DONOSO, *Gloria pretérita*… ob. cit., pp. 169 y ss.

6 Esta cama ha sido objeto de estudio por parte de J. CASTAÑO GARCÍA, *El llit de la Mare de Déu d'Elx*. Elche, 1991, J. VARGAS BELTRÁN, "Exorno para una reina: diferencias e intereses de los mecenas en pro de la magnificencia mariana en Elche". *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*. Murcia, 2008 y A. CAÑESTRO DONOSO, "Consideraciones sobre la Reina del Empíreo. Boato y adorno en pro de la magnificencia mariana asuncionista en Elche (Alicante)". *Actas del I Congreso Mariano Internacional: María, signo de identidad de los pueblos cristianos. Religión, antropología, historia y arte*. Gibraltar, 2010 [en prensa].

7 Puede verse al respecto el trabajo de A. CAÑESTRO DONOSO y J.D. GARCÍA HERNÁNDEZ, *D. Josef Tormo y Juliá. La magnificencia de la mitra*. Elche, 2009, p. 41.

8 Asimismo lo fue para toda la región valenciana, tal como atestiguan F. ALMELA VIVES, *Aspectos gremiales de los plateros valencianos*. Valencia, 1955, pp. 19–24 y A. IGUAL ÚBEDA, *El Gremio de Plateros (ensayo de una historia de la platería valenciana)*. Valencia, 1956, pp. 53 y ss. A este esplendoroso siglo XVIII le sucederá un siglo "de decadencia", en palabras de Igual Úbeda.

9 Se tiene constancia de la intervención en 1585 de Miguel de Vera en la cruz parroquial que existía en la iglesia de Santa María, trabajo por el que se le pagan doscientos diez reales (R. NAVARRO

una interesante aportación al prestigio de los tesoros en tanto que su obrador se erigió como el principal y más renombrado taller de Orihuela, llegando sus encargos a las regiones valenciana y murciana, con mucha presencia lógicamente en el ámbito catedralicio oriolano. No obstante, ese Setecientos, de la misma forma que ocurrió en el Reino de Valencia, fue en buena parte responsable del remozamiento de los ajuares medievales y renacentistas, cuyas piezas fueron adaptadas tanto a los nuevos gustos barrocos como a las nuevas necesidades impuestas por la regeneración del culto que trajo consigo la Contrarreforma, lo que explica que apenas hayan llegado a nuestros días piezas medievales o del siglo XVI, ya que ellas fueron objeto de renovación o, simplemente, fueron fundidas para labrar otras nuevas más en consonancia con los nuevos tiempos y, consecuentemente, más adecuadas para la imagen que debía mostrar la iglesia reformada.

A todo ello hay que sumar efectivamente el importante capítulo de sus artífices, los plateros, miembros todos ellos del Colegio de Plateros de Valencia, que contribuyeron al abastecimiento de piezas de las parroquias ilicitanas además de atender cuantos encargos venían de otros templos foráneos y ostentar algunos de ellos los cargos corporativos que el mismo Colegio exigía en la localidad y las propias realidades de las parroquias, aunque no se haya conservado pieza alguna de platero ilicitano. Puede adelantarse, pues, que la ciudad de Elche en la Edad Moderna fue un centro de importancia y llegó a tener un nutrido obrador de plateros, con más de una veintena de familias cuyos miembros varones estaban colegiados y practicaban su oficio en sus talleres ubicados antiguamente en la calle Mayor, la principal arteria comercial, contemplándose además aquellos plateros que iban a Elche con motivo de la feria de San Andrés[10], realizada en los finales de noviembre desde 1332 en las inmediaciones de la plaza mayor y las calles aledañas, como el platero alicantino Vicente Calbo, de quien se sabe que estuvo presente en dicha feria en el año 1731[11], igual que lo estuvieron el también alicantino Bartolomé Amérigo, a la sa-

MELLBRERA, "Anotaciones sobre el Renacimiento en Elche". *Festa d'Elig* nº 32. Elche, 1980, p. 80). Este aspecto ha sido ampliado en A. CAÑESTRO DONOSO, "Miguel de Vera y el arte de la platería en la segunda mitad del siglo XVI". *Fiestas de San Roque* nº 69. Callosa de Segura, 2011, s. f.

10 En las ferias, los plateros vendían de casi todo, desde alhajas hasta piezas litúrgicas o de los ajuares domésticos, tal como ha estudiado S. PÉREZ MARTÍN, "Nuevas aportaciones al estudio de la platería vallisoletana y su difusión en la ciudad de Toro". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte* nº 72–73 (2006–2007), pp. 123–147. En ellas, el comercio de la plata "resultaba uno de los más prósperos, pues a ellas acudían, además de muchos artífices de fuera, un gran número de compradores" (J.J. HERNÁNDEZ REDONDO, "El comercio del arte en las ferias de Medina del Campo durante el reinado de los Reyes Católicos", en *Comercio, mercado y economía en tiempos de la reina Isabel*. Valladolid, 2004, pp. 97–98). La feria más próxima a Elche era la de Alicante, celebrada después de Pascua con motivo de la festividad de la Santa Faz, y en ella también estaban presentes los plateros alicantinos y otros de fuera (Cfr. A. CAÑESTRO DONOSO, "Consideraciones sobre la platería barroca de la concatedral de San Nicolás de Alicante", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009, pp. 203–222 y del mismo autor "Una aportación documental al panorama de la platería alicantina en el siglo XVIII", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 171–184). Otras ferias de renombre, por citar algunos ejemplos significativos del entorno, podían ser las de Lorca o Murcia.

11 A. CAÑESTRO DONOSO, "Consideraciones sobre la platería barroca…", ob. cit., p. 204. Asimismo, para ver algunas noticias sobre este platero, puede verse el texto de L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, "Algunas notas sueltas sobre el arte de la platería y plateros en la ciudad de Alicante (siglos XVI al XVIII)". *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos* nº 24. Alicante, 1978, p. 59.

zón maestro platero de la colegiata de San Nicolás, y los valencianos José Belda, Manuel Fuster, Domingo López y Pascual Martí, quienes arriban a estas zonas en los días de feria para exponer sus realizaciones junto con las de los plateros locales.

La historiografía de la platería en Elche se ha venido fijando en las obras que se han conservado, muchas de ellas de gran envergadura y significación, obviando la figura de sus autores, cuya documentación, incluidos las pruebas de examen que realizaban para obtener el grado de maestro de plata u oro por parte del Colegio de Plateros de Valencia, se conservaba en los archivos de la capital valenciana aunque no ha sido estudiada con detenimiento hasta épocas recientes[12], motivo que puede explicar que desde esta zona periférica no se haya prestado atención a tan importante capítulo para la historia del arte valenciano, pues sólo se han aportado fichas a catálogos, análisis de las piezas en sus respectivos contextos parroquiales y noticias dispersas sobre los pagos a tal o cual platero por parte de las fábricas de las iglesias sin que se hubiera mayor relación ni interpretación de tales datos aislados, por lo que, por el momento, no resulta posible calibrar la totalidad de las aportaciones que supuso la platería en la demarcación ilicitana para el arte.

La consulta bibliográfica ofrece, pues, un buen puñado de nombres de plateros que ejercieron su trabajo en Elche, sean oriundos de aquí o de fuera, si bien algunos de ellos ostentarían cargos corporativos de responsabilidad, como los plateros Francisco Galbis, Juan Martí, Jaime Serra, Juan Silvestre y, más tardíamente en el siglo XIX, el menorquín Gaspar Bellot, quienes serían designados Apoderados del Colegio de Plateros de Valencia en esta localidad, o sea, los representantes oficiales que dicha institución nombraba en cada localidad para velar por la garantía y el buen hacer de la platería. Asimismo, hubo algunos plateros en los que recayó el cargo de maestro platero de alguna parroquia de Elche, caso de los hermanos Francisco y José Galbis, que lo fueron de la iglesia de El Salvador[13], o los llamados marcadores o fieles contrastes, encargados de comprobar la ley de la plata y el oro de todas las piezas que se fabricaran en la ciudad[14]. Además de todos ellos, la nómina de plateros vinculados a Elche se completaría con los nombres de otros artífices, mayoritariamente valencianos, que, en un momento determinado, acogen a un aprendiz ilicitano para que comience su profesión en su obrador.

---

12 La mayor parte de los datos aportados en este presente trabajo están extraídos de los trabajos de F.P. COTS MORATÓ, *Los plateros valencianos en la Edad Moderna (siglos XVI–XIX). Repertorio biográfico*. Valencia, 2005, por lo que se añade únicamente esta cita y no se hace referencia a las páginas para evitar ser reiterativos.

13 A. CAÑESTRO DONOSO, *Gloria pretérita…* ob. cit., p. 152. Estos maestros plateros tenía a su cargo tanto la limpieza y el cuidado del tesoro como la renovación del mismo a través de la factura de alguna pieza determinada o su encargo a algún platero. Tal cargo, que resultaba un oficio civil dependiente de una institución religiosa, de tanta relevancia y significación, ha sido estudiada por M. PÉREZ SÁNCHEZ, "El maestro platero de la catedral de Murcia", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 427 y ss.

14 Esta figura, también conocida con el nombre de *veedor*, tiene un origen antiguo, pues ya en las Ordenanzas de Alfonso XI se nombra (Cfr. M.J. SANZ, *La orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla, 1976. T. I, pp. 120–121).

Se conocen muchos de los datos biográficos de los plateros ilicitanos, sobre todo de los siglos XVII y XVIII, aunque el presente trabajo no tiene por objeto ofrecer dichos datos sino más bien dar a conocer una documentación inédita sobre el funcionamiento y desarrollo de la normativa del Colegio de Plateros valenciano aplicada al caso concreto de la ciudad de Elche, especialmente aquellas cláusulas que indican la obligatoriedad de visitar los obradores de los plateros recogidas en las Ordenanzas de 1733. No obstante, no constituye un hecho aislado esa decisión del Colegio, pues las visitas a las platerías se institucionalizan en el siglo XVIII por el Gobierno central para controlar y fiscalizar este tipo de oficios liberales. Así pues, el Real Decreto de 28 de febrero de 1730 insta a los concejos municipales a examinar todas las piezas de plata[15], llevándose a cabo tal proceso mediante la visita a las platerías, según se ha visto, lo que motivó que el ayuntamiento ilicitano procediera en un breve lapso de tiempo al nombramiento del fiel contraste o marcador, que en dicho año de 1730 recayó en el maestro platero Juan Silvestre, a su vez maestro platero parroquial de la iglesia de Santa María según se desprende de la documentación, fechándose tal designación el 25 de noviembre de 1730 con el fin de proveer al concejo local de la figura institucional que viniera a velar por la calidad de la plata trabajada. Por su datación quizá se pensara en llevar a cabo dicho nombramiento aprovechando que la feria de San Andrés estaba cercana y convenía acudir a inspeccionar los pequeños puestos que dispondrían en ella los plateros Vicente Calvo, alicantino, Lope Menego, de procedencia desconocida, y el ilicitano Alejandro Silvestre, visitándolos y encontrando todo en regla en ellos. No se desprenden más datos del único documento conocido al respecto.

En otro orden de factores, resulta curioso el hecho de localizar una doble, pero lógica, procedencia de la legislación con respecto a las visitas de los obradores de platería[16]. Como se apuntaba, en 1730 se establece mediante Real Decreto la implantación de tales visitas así como el protocolo a seguir durante las mismas. Por otra parte, no será hasta 1733 cuando el Colegio de Plateros de Valencia se pronuncie al respecto e incluya, dentro de sus Ordenanzas, un capítulo relativo a las visitas, cuyo texto es del tenor siguiente:

"*V. Que los mayorales les reconozcan y visiten las tiendas y obreros siempre que lo juzguen conveniente. Facultades y demás circunstancias que se previenen.*

Asimismo, ordeno que los cuatro mayorales, que ahora son y en adelante fueren, con los demás que acostumbran a hacer las visitas o por parte de ellos, deban todas las semanas reconocer los obradores, cuartos u otros lugares en donde se trabajare plata

15 Ver al respecto el Documento nº 1 del Apéndice Documental.

16 Ese siglo XVIII fue "un siglo prolijo en la promulgación de ordenanzas de plateros, reformadas o redactadas de nuevo para adecuar su contenido al rígido control de las leyes de oro y plata y a la nueva estructura del estado" (C. TORRES–FONTES SUÁREZ, "El fiel contraste y marcador de oro y plata en Murcia durante el siglo XVIII". *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, p. 443).

u oro y tomar de dicha plata u oro que hallaren para reconocerlo, aunque sea un día u dos de la semana o más o menos si quisieren y juzgaren por conveniente. Y que por esto no se atreva platero alguno a decir ni hacer injuria a los dichos mayorales, bajo la pena de mil y ochocientos maravedís, repartidos como queda dicho…"[17].

Por tanto, quedaba estipulado y reglado que el marcaje de la plata debía ser obligatorio, correspondiendo al fiel contraste o marcador dar la garantía de que el metal empleado se ajustara a las leyes vigentes en ese momento. La ciudad de Elche designó a Juan Silvestre como marcador en 1730 al amparo del decreto real, adelantándose a lo establecido en las Ordenanzas valencianas tres años más tarde. Sin embargo, aunque poco se sabe acerca de este platero más que el desempeño de su labor como maestro platero de la iglesia de Santa María[18], la transcripción del documento que se anexa resulta fundamental en tanto que supone la apertura de una vía de investigación sobre la platería de Elche, hasta este momento inédita en muy buena medida.

Apéndice documental

Documento 1

1730, febrero 28. Madrid. Sevilla.

Real Decreto para que la justicia y un regidor alternativamente por meses tomaran a su cargo con el marcador que se nombrare el marcar todas las piezas de plata y oro que fabricaren los plateros, y examinen sus pesos para ver si la plata y el oro son del quilate y ley prevenida en dicho Decreto, practicándose esta diligencia en las ferias y que su omisión fuera cargo de residencia.

Novísima Recopilación de las Leyes de España, tomo IV, libro IX, pp. 284–285.

"He resuelto que desde ahora en adelante todos los plateros, así en estos Reinos como en los de Indias, labren precisamente la plata de la ley de once dineros, como tengo mandado se ejecute la moneda de plata, que se labrare, por el artículo I. de la ordenanza establecida en 9 de junio de 1728 para las Casas de Moneda de España y de Indias; corroborando la resolución que tomé por decreto de 13 de julio de 1709 expedido a este Consejo: y que siendo de menos ley, no se pueda marcar ni vender, ni se venda ni marque; y si se hiciere lo contrario, se les castigue con las propias penas que están impuestas por leyes a los que labrasen plata de menos ley de los once dineros y cuatro granos. Y estando, por lo que toca al oro, permitido a los plateros por la ley precedente, que puedan labrarle de veinte y cuatro quilates, de veinte y dos, y veinte, sin duda porque cuando los Reyes

17 F.P. COTS MORATÓ, *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia: los libros de dibujos y sus artífices (1505–1882)*. Valencia, 2004.

18 Juan Silvestre se examina como maestro de plata el 21 de octubre de 1693 en Valencia y dibuja una cuchara (F.P. COTS MORATÓ, *El examen de maestría…*ob. cit., p. 452. El dibujo de su examen se encuentra digitalizado en el CD que acompaña al libro).

mis predecesores promulgaron esta ley tendrían las varias monedas de oro, que corrían en aquellos tiempos, unas la ley de veinte y cuatro quilates, otras las de veinte y dos, y otras las de veinte, pues es natural que habiendo atendido a que la plata labrada fuese de la misma ley que la amonedada, seguirán la propia acertada máxima por lo que mira al oro; y respecto de que de muchos años a esta parte se debe labrar y labra la moneda de oro de ley de veinte y dos quilates, así en las Casas de Moneda de estos Reinos como en las de Indias, cuya práctica está autorizada también por el artículo 7. de la referida ordenanza del año de 1728; mando que todos los plateros, así en estos Reinos como en los de Indias, labren precisamente el oro de la misma ley de veinte y dos quilates; y que siendo de otra ley, no se pueda marcar ni vendar, ni se venda ni se marque, bajo las penas que están impuestas por leyes a los que labraren oro de menos ley que los veinte y dos quilates. Y hallándome informado, que aun en los pesos y pesas con que reciben y venden el oro y plata hay perjuicio al Común, pidiendo este universal perjuicio pronta y eficaz providencia que lo ataje y obvie para en adelante; mando se expidan órdenes circulares a todos los Corregidores y Justicias de estos mis Reinos, para que, como se ordena en la ley 8 de este título, el Concejo de cada ciudad, villa o lugar donde hubiere cambiadores y plateros, nombre y ponga en cada mes dos oficiales del mismo Concejo, uno que sea Corregidor o Alcalde, y el otro Regidor o Jurado, y tomen consigo, si lo juzgaren conveniente, al marcador que fuere puesto por el tal Concejo; y un día en cada mes, cual ellos quisieren, sin decirlo ni apercibir primero, pidan y requieran todas las pesas de oro, y el marco y el peso, y la plata de marcar que se ha vendido, y está para marcar por los cambiadores y mercaderes y plateros que hubieren en la tal ciudad, villa o lugar, y de las otras personas que tienen peso y pesas y trato de ellos; y vean la plata que venden, y la que hubieren vendido después que se haya hecho notoria la ley que ha de tener, y reconozcan si es de marco justo y sellado, como debe ser, y si las pesas son justas, y tienen las correspondientes señales y marcas; y si hallaren que las dichas pesas, granos y marcos no son justos, y no tienen la señal que deben tener, y que la plata u oro es de menos ley o que está menguado el peso con que se pesan, ejecuten en los que hallaren culpantes las penas contenidas en las leyes: y es mi Real ánimo, que los Corregidores y Justicias hagan notoria esta resolución en los respectivos Ayuntamientos y Concejos, y que ejecuten también estas diligencias con toda exactitud en las ferias de los lugares, por ser donde con más frecuencia y mayor facilidad se cometen estos abusos; con declaración de que en las residencias que se tomen a los Corregidores, se les haga cargo sobre el cumplimiento de todo lo referido, y se les multe a proporción de la falta en que hubieren incurrido".

Documento 2

1730, noviembre 25. Elche.

Auto para nombrar marcador de la plata.

Archivo Histórico Municipal de Elche. Leg. 68/45/009, fol. único.

"En la villa de Elche, a los veinte y cinco días del mes de noviembre de mil setecientos y treinta años, los Señores D. Jerónimo Ordóñez de Villaquirant, don Phelipe Sempere, Alcaldes Ordinarios, D. Ramón de Malla, Carlos Tárrega, Andrés Bernabé y Joseph Miralles, regidores de esta Villa.

Estando en la sala del Ayuntamiento de ella, en cumplimiento de la Real Orden de S. Majestad para que los plateros no puedan trabajar ni marcar el oro y plata de menos quilates que los prevenidos por la ley, y que los justicias y ayuntamientos nombren marcador para que con el visto de un Alcalde y otro regidor vigilen la plata que trabajasen y vendiesen, y requieran los marcos y pesos si están falsos o justos, dada en Madrid a diez días de marzo del corriente año. Por tanto dijeron que nombraban por marcador y veedor de oro y plata a Juan Silvestre, platero, maestro de esta Villa, a quien se le notifique y lo acepte y jure, y por ese ser un auto así lo mandaron y firmaron. Doy fe.

Sr. Jerónimo Ordóñez. Dr. Phelipe Sempere. Dr. Ramón de Malla. Carlos Tárrega. Andrés Bernabé y Joseph Miralles.
(firmas de todos ellos y firma también de Juan Gil, secretario)

***

Nos aceptamos y juramos en la Villa de Elche, el mismo día, mes y año, yo el infrascrito notifiqué el auto que antecede a Juan Silvestre, Maestro Platero, del Marcador y Vehedor del oro y plata, nombrado por esta Villa, quien en cumplimiento dijo: que lo acepto y juro, quien lo firmó, de que Doy Fe.
(firmas de Juan Silvestre y Juan Gil, secretario)

En la Villa de Elche a veinte y siete días del mes de noviembre de dicho año, el Sr. Phelipe Sempere, Alcalde, y el Sr. Carlos Tárrega, Regidor del Ayuntamiento de esta Villa, en compañía de mí, cumpliendo la Orden que se expresa en el auto antecedente asistidos de Juan Silvestre, maestro platero y marcador y veedor, nombrado por las autoridades de este Ayuntamiento, pasaron a las otras paradas de plata y en la primera, que es de Vicente Calvo, natural de la Ciudad de Alicante, también Veedor de los pesos y comprobó las onzas y las encontró finas, y comprobada la plata y oro lo encontró ser de Ley. Como también pasaron a la parada de Lope Menego, natural de otra ciudad, y ejecutados sus materiales los encontró todo cabal y en la misma forma el peso de los de Alejandro Silvestre, residente en nuestra ciudad, donde encontró asimismo cabal todo. Y para que conste lo firmó.
(firmas de Phelipe Sempere, Carlos Tárrega, Juan Silvestre y Juan Gil, secretario)".

Obras de platería en la iglesia de San Roque de Oliva[1]

FRANCISCO DE PAULA COTS MORATÓ
Universitat de València

La iglesia de San Roque de Oliva[2] (La Safor) es la segunda en antigüedad e importancia de la ciudad. Si la iglesia de Santa María la Mayor es la parroquia de la villa, la de San Roque es la del arrabal. Sanchis Sivera lo expresa con estas palabras:

"La cristiandad de Oliva se remonta al tiempo de la Conquista, y a ella pertenecieron Rafelcofer, Potríes, Fuente Encarroz y Raval, o sea el arrabal, antigua morería en la que había en tiempo del Beato Patriarca 30 casas de cristianos viejos y 40 de moriscos, cuyas iglesias se erigieron, en 1534, en rectorías independientes, constituyendo esta última, que estaba fuera de las murallas, parroquia independiente, que tenía una pequeña iglesia bajo la advocación de San Roque, quedando casi despoblada después de la expulsión de los moriscos, la que volvió a habitarse por carta–puebla otorgada en 1625. (…) La parroquia de San Roque, que es la antigua del arrabal, cuenta con más vecindario; tiene también la categoría de ascenso de / primera desde el último arreglo parroquial, pues antes era de ascenso de segunda: la iglesia, de moderna construcción, no tiene nada de particular"[3].

Santa María la Mayor ocupa el lugar donde estaba la mezquita de Oliva que, después de la conquista del poblado y castillo de Bairen, en 1240, así como de parte de la comarca de La Safor por Jaime I, fue consagrada como iglesia católica. Con el

---

1 Esta investigación forma parte del proyecto "La catedral ilustrada. Iglesia, sociedad y cultura en la Valencia del siglo XVIII", del Ministerio de Economía y Competividad. HAR2012–32893.

2 Agradecemos a Javier Catalá Bertomeu, cura–párroco de San Roque de Oliva, las facilidades dadas para realizar este trabajo, así como a José Vives Carrió haber hecho las fotografías que lo acompañan. También estamos en deuda con Amelia López–Yarto Elizalde y Mateu Rodrigo Lizondo, de la Universitat de València, por haber leído este estudio y hacer útiles sugerencias para su mejora.

3 J. SANCHIS SIVERA, *Nomenclátor geográfico–eclesiástico de los pueblos de la Diócesis de Valencia*. Valencia, 1922 (ed. facsímil, Valencia, 1980), pp. 317–318.

tiempo se construyó el magnífico templo barroco–clasicista que hoy vemos, concretamente entre 1705 y 1787, donde intervinieron importantes maestros arquitectos como Vicente Gascó (+1802). Este templo es un buen resumen de todo lo que acontece en el plano arquitectónico valenciano durante el siglo XVIII[4]. San Roque, con gran parte de su arquitectura más tardía en el tiempo, tiene una historia bastante parecida, aunque ambas son el centro de dos populosos barrios muy diferentes entre sí, que junto con el de la parroquia de San Francisco, erigida en 1953[5], en pleno siglo XX, conforma la estructura actual de la ciudad de Oliva[6].

Después de la conquista de 1240 y expulsados de lo que era la villa y su mezquita, los árabes pasaron a la parte alta de la ciudad: el arrabal. Allí construyeron otra mezquita, con su alminar, en el centro de la morería que, en el siglo XVI, fue también consagrada al culto católico, dando lugar a la parroquia de San Roque en 1534. Su primer rector, según las noticias conocidas, fue Lluís Escrivà[7]. Poco a poco, la mezquita de la morería, ahora nueva iglesia cristiana, fue adecentada y ampliada, concluyéndose las obras en 1591[8]. En el siglo XVIII se construye la capilla del Cristo –de planta y camarín cruciformes y pinturas de la cúpula atribuidas a Lorenzo Chafrión (1696–1749)– y en el ochocientos el actual templo, bendecido en 1886. Éste, de proporciones medianas, tiene planta de cruz latina inscrita en un rectángulo, crucero con cúpula sin tambor y capillas hornacinas comunicadas por amplios pasos, esquema muy habitual en el reino de Valencia desde principios del siglo XVIII. Llaman poderosamente la atención las imágenes de los siete arcángeles situados en los pilares de la nave[9]. Hay que indicar además que, desde 1536, el arrabal era municipio –*la vila nova*–, categoría que perdió con los decretos de la Nueva Planta, emitidos después de la derrota de Almansa (1707)[10].

La iglesia del arrabal era también muy apreciada entre los pobladores de la villa porque, dentro de sus muros, guardaba una imagen de gran devoción. Me refiero al Cristo de San Roque, una figura de Cristo Crucificado que, según tradición oral,

4 F. COTS MORATÓ, *Estudio histórico–artístico del templo de Santa María la Mayor de Oliva*. Oliva, 1989.

5 J.V. SERRANO LLORENS, "Sant Francesc d'Assís. Una parroquia, un barri, un temple", en A. ESTEVE I BLAY (coord.), *Sant Francesc d'Assís. Una parroquia, un barri, un temple*. Oliva, 2006, p. 44.

6 Aunque haya barrios más apartados de las iglesias, estos pertenecen a su demarcación parroquial y son fruto de la expansión de la ciudad, pero el origen del barrio está en la expansión de lo que antes era la iglesia parroquial, aunque en algunos nuevos hayan tenido en cuenta otros factores como la erección del Centro de Salud o el Conservatorio.

7 F. PONS MONCHO, "La Parroquia de San Roque de Oliva", en A. MESTRE SANCHIS (coord.), *Iniciación a la Historia de Oliva*. Oliva, 1985, p. 342. (2ª edición).

8 Ibídem, p. 346.

9 Sobre el templo parroquial de San Roque hay varias publicaciones que es necesario referir. Aparte de la ya mencionada de F. Pons Moncho, citada en las dos notas anteriores, véase también J.M. DOMÍNGUEZ y F. PONS MONCHO, *Sant Roc, d'Oliva. Apuntes Históricos*. Oliva, 1989 y V. ROIG TOMÁS (dir.–edit.), *Sant Roc d'Oliva: «un itinerari per l'art, la devoció…»*. Oliva, 2003. Agradezco a mi amigo Rafael Llamas Gascó el regalarme este último libro e informarme de su publicación.

10 F. PONS MONCHO, ob. cit., pp. 343 y 348.

donó el patriarca Juan de Ribera al tercer conde de Oliva, Francisco de Centelles, en la Visita Pastoral de 1571. La donación del arzobispo de Valencia está en relación con la gente que poblaba el arrabal, la mayoría moriscos y cristianos nuevos. La imagen, y más al ser en escultura encarnada y policromada, era clave para la instrucción y veneración por parte de los cristianos nuevos, verdadera catequesis que, con pocas palabras, refería la salvación del género humano como mandaba el concilio de Trento. La imagen del Cristo de San Roque, permaneció en su iglesia hasta la Guerra Civil, durante la cual desapareció en misteriosas circunstancias.

La colección de platería

La iglesia de San Roque atesoró a lo largo del tiempo una rica colección de platería que bien merece la pena estudiar. Sin embargo, aunque muchas piezas han llegado a nuestros días, otras se han perdido en el devenir de los tiempos. La Guerra Civil no afectó a San Roque tanto como a la vecina Santa María, aunque la colección de platería de esta última hoy es más amplia porque es el arte que más conserva desde aquellos aciagos días. No ocurre lo mismo con la escultura o el arte textil. Durante la contienda, San Roque perdió principalmente la *Cruz procesional*, que había labrado en Valencia Vicent Inglés a fines del seiscientos, así como el *Portapaz* de 1652 o el *Hisopo de plata*. No obstante, cuando escribo estas líneas, consultadas todas las referencias bibliográficas posibles, y compruebo el ajuar parroquial, me doy cuenta de que algunas obras han desaparecido recientemente o, por decirlo de otro modo, no las veo ni en el trasagrario, camarín del Cristo o la sacristía. Me refiero a la *Campanilla* de plata baja, el *Coponcito de los óleos*, las *Crismeras* barrocas de 1645 o al *Relicario de Santa Lucía*, de fastuosa factura rococó, este último que tan bien conocí desde niño. Confío en que se encuentren en algún lugar del templo y que seamos nosotros, los feligreses encargados del adecentamiento de la iglesia, el párroco, que todavía no ha cumplido su primer año en esta iglesia, o yo mismo los culpables de no haber dado con ellos aún. Lo que sí que es objetivo es que existían, y no apelo sólo a mi memoria, sino a los bellos diseños del cura Domínguez, autor de unos *Apuntes Históricos*, publicados por Francisco Pons Moncho en 1989, que hizo antes de 1903, fecha en que dejó la parroquia para trasladarse a su nuevo destino en Villanueva de Castellón (La Ribera Alta)[11].

Son esos dibujos, que tanto impresionaban al profesor Antonio Mestre Sanchis en sus años de seminarista, como él mismo ha dejado escrito[12], la prueba irrefutable de lo que digo. No obstante, hay que hacer una pequeña advertencia. El cura Domínguez, como ocurre con algún otro párroco, no conocen todos los estilos artísticos y, por ello, en ocasiones, incurren en pequeños errores de apreciación. Ello lo advertimos en su libro cuando, por ejemplo, no anota que el brasero del *Incensario* es de la segunda mitad del siglo XIX y no del XVII, o cuando en el riguroso inven-

11 J.M. DOMÍNGUEZ y F. PONS MONCHO, ob. cit., p. 13.
12 Ibídem, p. 7.

tario, hecho en 1987, se confunde la *Custodia mayor* actual, obra de finales del siglo XIX, con la que labró Pedro Llauser en 1678, cuestión perfectamente clara en el inventario de 1907. Como estos, hay algún que otro ejemplo más.

Sabemos que, al principio de erigirse la parroquia, no había un retablo. Éste se colocó a fines del XVI[13]. El titular, san Roque, presidía el presbiterio en los oficios y estaba representado por una pequeña imagen de plata, custodiada en una cajita verde[14].

En la Visita Pastoral de 1591 se manda hacer o comprar una campanilla para acompañar las salidas del Santísimo Sacramento. Ésta, era de "plata baja" y su artífice fue Francisco de Soria, como indicaba la inscripción en capitales que tenía en su boca. Medía 122 milímetros de altura y en tiempos del cura Domínguez, quien la reproduce en dibujo[15], todavía la conservaba el templo parroquial, así como en 1987. También está diseñada una pequeña crucecita nueva[16] para colocar encima de la custodia y que proveía el dicho mandato[17]. La campanilla está recogida en el inventario de 1907[18] y en el de 1987[19], pero en la actualidad no hemos podido encontrarla. Esperemos que sea hallada en un futuro no muy lejano. Por el dibujo, es una pieza sencilla, con mango moldurado y una inscripción en la boca que hace saber quién la hizo: "fRANCISCO DESORIA ME FESIT DE ROC".

Por la Visita Pastoral de 1597 sabemos que hay "Un vaso de plata para el «*oleum infirmorum*», que se conserva actualmente". Esto escribe el cura Domínguez en 1900[20]. Dicho recipiente, según el dibujo que acompaña el texto, era circular, con molduras y estaba rematado por un Crucifijo en la parte superior. Su altura era de 186 milímetros. Está en diversos inventarios como los de 1907[21] y el de 1987[22].

En el inventario de la Visita Pastoral de 1644 queda anotado un cáliz de plata que el cura Domínguez no cree que sea el segundo de plata que se utilizaba en sus días para la parroquia[23]. De éste adjunta diseño[24] y, por él, vemos que es una pieza de fines del siglo XVIII con rocallas y acantos, astil abalaustrado y nudo esferoide achatado. Pie y sotocopa están muy decorados, seguramente a base de repujado. De altura tenía 245 milímetros. Si el dibujo corresponde a la realidad, es un vaso que mezcla características de la rocalla con algunas formas incipientes de clasicismo, sobre todo en el astil. El cura Domínguez no debería de reconocer todos los estilos

13 Ibídem, p. 51.
14 Ibídem, p. 33.
15 Figura 3 de su libro. En lo sucesivo indicaremos sólo el número de la figura cuando tratemos esta fuente.
16 Figura 4.
17 J.M. DOMÍNGUEZ y F. PONS MONCHO, ob. cit., pp. 51–52.
18 Ibídem. p. 259.
19 Ibídem, p. 682.
20 Ibídem, pp. 55–56. Figura 5.
21 Ibídem, p. 259.
22 Ibídem. p. 680.
23 Ibídem, p. 93.
24 Figura 12.

en platería, aunque sí acierta al decir que no cree que sea el de 1644, que según el inventario era "a lo moderno", expresión que hace imposible que se trate de la misma pieza que el presbítero diseña. Después de nuestras rebuscas en la iglesia parroquial, no hemos podido encontrarlo, por lo que pensamos que se perdería después de 1900, seguramente como consecuencia de la Guerra Civil.

En las cuentas de 1645 hay una reseña que indica que se han labrado dos crismeras nuevas "a lo moderno", dándose para ello la plata de las viejas. El fabriquero ha pagado por ellas doce libras, ocho sueldos y seis dineros. Las cuentas no revelan el platero ni el lugar donde se hicieron, sin embargo, por el diseño de Domínguez[25], las crismeras son una obra valenciana de fines de la primera mitad del seiscientos. Constan de un pie redondo moldurado, astil, que es más bien un pequeño cuello, y cuerpo oval que en la parte superior tiene la tapa. Una de ellas muestra una cruz repujada sobre la cubierta, mientras que la otra tiene un círculo. Las asas son las habituales en estos años: "ces" con pequeños motivos vegetales. Son dos piezas lisas, seguramente realizadas en plata blanca por medio del torno, batido y repujado, aunque las asas pudieran muy bien ser fundidas. Domínguez les da una altura de 115 milímetros y asegura que están en uso en los años en que redacta su manuscrito[26]. Están recogidas en los inventarios de 1907 y 1987[27]. El autor que redacta la parte del siglo XX de los *Apuntes Históricos* se acuerda de ellas, pero, en la actualidad, no he podido hallarlas en la iglesia y ninguna persona que está relacionada con la parroquia las recuerda hoy en día.

En las cuentas de 1649 se recoge una lámpara del Altar Mayor, que por el precio que se paga por ella, no debía de ser de plata de muy alta calidad –ocho libras, diez sueldos–. Domínguez también la dibuja[28] y le da una altura de un metro. Está formada por un plato liso que pende de tres cadenas que convergen en un plato situado en la parte superior. No la he visto inventariada en ningún momento, así que debió de perderse o fundirse para labrar otra pieza en un momento indeterminado.

Las cuentas de los años 1651, 1652 y 1653, al parecer van juntas en el documento original. En este trienio se labran un incensario con su naveta y cucharilla[29], todo de plata, así como un portapaz, hecho del mismo metal[30]. Es difícil saber el año de factura de los tres primeros, porque el manuscrito no lo especifica, pero el del portapaz esta claramente indicado en la cartela de su ático –1652–. El incensario, naveta y cucharita costaron cuarenta y tres libras, ocho sueldos y tres dineros, mientras que el precio de la paz fue de cuatro libras, dieciocho sueldos y cuatro dineros. El nombre del artífice o artífices, por el momento, permanece en el anonimato. Domínguez hace saber que todas estas piezas están en uso en su época, así como que el pie de la naveta fue renovado en 1898, por estar el antiguo

25 Figura 14.
26 J.M. DOMÍNGUEZ y F. PONS MONCHO, ob. cit., p. 95.
27 Ibídem, pp. 259 y 680.
28 Figura 15.
29 Figura 16.
30 Figura 17.

en muy mal estado, y el portapaz se restauró al año siguiente[31]. El incensario, la naveta y una nueva cucharilla de bronce están inventariados en 1907, así como en el de 1987[32], sin la cucharilla. El portapaz, en cambio, sólo lo recoge el inventario de 1907[33], por lo que supongo que, este último, desapareció en la Guerra Civil. El incensario[34] y la naveta[35] son de plata blanca. Los dos están trabajados por medio del cincelado, repujado y, en el caso del incensario, por medio del calado. Ya he indicado que la parte superior y la inferior del incensario no son de la misma época. La primera, como hace saber Domínguez, pertenece a 1645. Muestra óvalos, punteado, "ces", calados y todo ello en buen estado de conservación. Corresponde al estilo valenciano de fines de la primera mitad del XVII y también, por extensión, a muchas obras de esta misma tipología que se labran en la zona mediterránea de los territorios de la monarquía española peninsular. La base es de la segunda mitad del siglo XIX, aunque Domínguez no lo especifica, renovada, seguramente por deterioro de la antigua. Sólo hay que comparar este incensario con otros del siglo XVII, como los de la iglesia de Guadassuar (La Ribera)[36] o el de Carlet (La Ribera Alta). Además, el brasero tiene la base más alta que los incensarios del seiscientos, así como una decoración de hojas de acanto, muy abierta, característica de mediados y de la segunda mitad del ochocientos. Éste muestra la pestaña con muchos golpes, hasta el punto que se han borrado las marcas que ostentaba. Si la parte superior no presenta marcaje, la inferior lo debería de tener, hasta el punto que se advierte, con mucha dificultad, una MA invertida.

La naveta, por su parte, muestra un pie liso con dos tiras de pequeña decoración de cordoncillo: una en la zona superior de la pestaña y la otra en la zona superior de la base. El buque es de armoniosas proporciones y tiene carnosas "ces" y pequeños motivos vegetales curvados. Dos menudas figuras en fundición están en la proa y en la popa. La decoración se complementa con "picado en lustre" en todo el buque.

Por el diseño de Domínguez, tenemos ocasión de saber cómo era el portapaz. Su altura alcanzaba 19 centímetros y su anchura máxima de 11. Tenía forma de retablo, como suele suceder en este tipo de piezas, con pilastras que sustentaban un entablamento con un friso entorchado. A los lados, en el perímetro de la pieza, unas planchas mostraban motivos curvilíneos con entrantes y salientes. En el centro de la pieza había una hornacina, en forma de nicho, pero sin llegar al arco de medio punto, ya que acababa en remates de dos "ces". Ésta alojaba, sobre un fondo de escamas, la imagen de san Roque, titular de la parroquia, vestido de peregrino, con bastón en la mano derecha y el perro a sus pies. La imagen estaba sobre un pequeño montículo

31 J.M. DOMÍNGUEZ y F. PONS MONCHO, ob. cit., pp. 96–97.

32 Ibídem, pp. 259 y 681.

33 Ibídem, p. 259.

34 21.5 cm de altura máxima (90.2 con las cadenas estiradas) x 7.8 de base x 6 cm. de diámetro del manípulo. El cura Domínguez da una altura de 315 milímetros.

35 11.8 de altura total, 18.6 cm de longitud máxima y 7.5 de diámetro de base. El cura Domínguez da una altura de 100 milímetros.

36 F.P. COTS MORATÓ, "Plata en la iglesia de Guadassuar (ss. XIV–XX)". *Archivo de Arte Valenciano* XCIII (2013), p. 23.

de rocas. La parte superior era la más rica. Constaba de un ático con perlado, y una cartela de "ces", rematada por un florón de acantos. Esta obra debió de realizarse, a la vista del diseño y teniendo en cuenta cómo se trabajaba entonces, por medio del batido, cincelado y repujado, quizá sin demasiado relieve. Puede que también tuviera algún elemento de fundición. Este portapaz tiene cierta similitud con el de la iglesia de San Antonio Abad de Fortaleny (La Ribera Baixa), en el que también se advierte la fecha de ejecución en el ático: 1644[37].

Las fuentes que maneja Domínguez, no siempre están en buen estado. Así, según el mismo indica, en el inventario realizado con motivo de la Visita Pastoral del arzobispo Ontiveros en 1663, hay unas anotaciones donde aparecen diversos objetos de plata. Como el Libro de Fábrica, entre 1636 y 1694, está en tan mal estado, hay que consignar las piezas de plata nuevas que aparecen en este inventario como hechas en este periodo sin precisar ninguna fecha concreta. Así hay un hisopo de plata, con mango liso y remate con acantos, de 39 centímetros de longitud. En 1899 se restaura por Juan Polo, broncista de Valencia. En esta restauración se le añade la anilla del remate. Domínguez lo dibuja[38] y es pieza simple, con los mencionados adornos antes referidos y molduras al inicio, en el centro y al final del mango. Está referido en el inventario de 1907[39]. Es otra de las piezas que, si no se demuestra lo contrario, debió de desaparecer con motivo de la Guerra Civil.

En este inventario de la época de López de Ontiveros (1659–1666) también figura un cáliz nuevo con pie de bronce y plata dorada. Por el diseño[40] parece ser uno que conserva la iglesia completamente dorado y que se ajusta a las características del dibujo. Está en los inventarios de 1907 y 1987[41]. Éste[42] es completamente liso, con base circular de dos cuerpos, astil con anillo entre platos en la parte inferior nudo semiovoide rematado por un toro. La sotocopa y la copa también son lisos. Es el clásico cáliz de la segunda mitad del XVII cuya producción se alarga hasta bien entrada la centuria siguiente. Semejantes hay en muchas parroquias valencianas, como la de Guadassuar (La Ribera), Corbera (La Ribera Baixa) o muchas de los territorios peninsulares de la monarquía. Es difícil saber dónde pudo ser labrado, pero las medidas y la estructura de la pieza hacen pensar que sea valenciano. Junto a él, la documentación nombra el bordón de San Roque con la calabaza de plata, y una concha del mismo metal para los bautizos[43]. Estos dos últimos no han llegado hasta la actualidad.

Los inventarios de Visitas Pastorales siguen siendo fuente de información para Domínguez. La de 1687 la realiza Antonio Ferrer i Milà, auxiliar del arzobispo Fray Juan Tomás de Rocabertí (1677–1699), quien luego fue obispo de Segorbe (Alto

37 A. FERRI CHULIO, *La platería valentina*. Sueca, 1992. Reproduce este portapaz en la p. 79.
38 J.M. DOMÍNGUEZ y F. PONS MONCHO, ob. cit., p. 104, fig. 18.
39 Ibídem, p. 259.
40 Figura 19.
41 J.M. DOMÍNGUEZ y F. PONS MONCHO, ob. cit., pp. 259 y 680.
42 Las medidas son 25 cm de altura x 14.2 de diámetro de base x 8.9 de diámetro de copa.
43 J.M. DOMÍNGUEZ y F. PONS MONCHO, ob. cit., pp. 104–106.

Palancia). En su inventario aparece una custodia nueva. Domínguez la documenta como hecha en 1678 por el maestro platero de Valencia Pedro Llauser. Es de plata sobredorada y el pie de bronce. No sabe lo que costó, pero sus medidas son: 64 cm de alto y 26 centímetros de anchura máxima[44]. Lamentamos, a pesar de todas nuestras rebuscas en el Archivo del Colegio de Plateros de Valencia y Reino, no haber hallado ninguna noticia de tal maestro. Suponemos que debe de ser una defectuosa transcripción de Domínguez o, en su defensa, una mala anotación de quien lo escribió en las cuentas parroquiales, porque, en esos años, la mayoría de los maestros están bien documentados y apenas existen vacíos en la documentación oficial del Arte y Oficio de Plateros de Valencia.

La custodia, de tipo sol, estaba en uso en 1900, aunque hoy día no se conserva. Es obra característica de la segunda mitad del siglo XVII a tenor del diseño[45], aunque nos sorprende que no presente el cuerpo cuadrado entre la base y el astil, del que hemos repetido muchas veces que es marca de identidad de las custodias valencianas, como puede ser la de la iglesia de San Nicolás de Valencia (1669)[46]. Ésta de San Roque de Oliva constaba de una base circular de dos cuerpos, con cuatro anillas en la parte inferior para sujetarla a las andas, lo que demuestra que es una custodia procesional, astil moldurado con anillo entre dos platos adornado con asas, nudo semiovoide con toro, también ornamentado con asas, y parte superior moldurada. El sol estaba formado, como es característico en estas fechas, por rayos romboidales donde alternan los lisos con los flameados, siendo los lisos finalizados por estrellas. La cruz del remate era latina, lisa y con bolas en los extremos. Toda la custodia estaba adornada por botones de esmaltes ovales, seguramente azules, tal y como exhibe el diseño de Domínguez. Las formas y la ornamentación de esta custodia estaban en sintonía de lo que son las custodias valencianas del seiscientos y, más concretamente, de la segunda mitad de esa centuria. Sin embargo, y a tenor de los materiales que emplea –más plata que bronce–, no dejaba de ser un viril modesto para lo que entonces se hacía. Las medidas también son comunes a otros ejemplares del momento.

El autor del manuscrito lo llama "viril pequeño de la Parroquia", pues, como el mismo dice, "estamos persuadidos / que el viril de plata (blanca) de que se hace mención en el capítulo XV, era un araceli cerrado con cristales como el del viril mayor de Santa María de esta Villa"[47]. Aquí es donde vemos que falla la relación de Domínguez con los estilos artísticos y sus formas, pues la *Custodia de Santa María* de Oliva es obra rococó de 1770, que relacionamos hace tiempo con Bernardo Quinzà (1752–+1803)[48]. No podía, en absoluto, ser semejante a una que estaba en

44 Ibídem, p. 113.

45 Figura 20.

46 F.P. COTS MORATÓ, "Las custodias valencianas: análisis de una tipología", en J. RIVAS CARMONA (coord.) *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 207–208. Pudiera ser también que, en alguna restauración previa, ese cuerpo, por deterioro o por cualquier otra razón, se eliminara, como ha sucedido en otros ejemplares.

47 J.M. DOMÍNGUEZ y F. PONS MONCHO, ob. cit., p. 88.

48 F.P. COTS MORATÓ, "Las custodias…" ob. cit., p. 213.

uso en la iglesia de San Roque, ni en ningún otro lugar, en una fecha tan temprana para ese estilo como es 1644.

Esta custodia de Llauser está en los inventarios de 1907 y 1987 –cuyas fechas al lado de las obras las pone el transcriptor de la segunda mitad del siglo XX–, pero de manera equivocada porque se la confunde con otra. El inventario de 1907 la recoge como "Viril pequeño: ostensorio de plata, caña y pie de bronce"[49], lo que es acertado, aunque el transcriptor del inventario, la equipare a la mayor del templo que figura en primer lugar de la lista, situada inmediatamente antes de la cita que he transcrito[50]. El de 1987 la confunde de nuevo con la custodia grande actual, que es obra de finales del siglo XIX[51]. Lo que sí parece cierto es que el inventario de 1907 recoge este ostensorio de Pedro Llauser y, por lo tanto, es oportuno pensar que también desapareció en 1936.

La otra custodia, antes comentada, que se confunde con la de Pedro Llauser, es la *Custodia mayor* de la iglesia de San Roque, conservada en la actualidad[52]. Ésta es de finales del siglo XIX de metal plateado y dorado, plata y cristales de colores en el anverso alrededor del viril. Concuerda muy bien con la que figura en el inventario de 1907 en primer lugar, pues muestra hojas de parra, nubes y piedras falsas. Consta de una base circular, con alma de madera, apoyada sobre patas vegetales. Ésta va decorada a máquina con motivos curvilíneos formados por acantos, flores, hojas así como cuatro tondos, rodeados de perlado, que incorporan la Sagrada Familia y las tres virtudes teologales con sus atributos característicos. El nudo es la bola del mundo, que tanto predomina en las custodias valencianas del Rococó y también en algunas del XIX, motivo que procede de Nápoles y Sicilia. Sobre éste hay un ángel con amplia túnica que, con los brazos abiertos, sustenta el viril. El sol está formado por haces de rayos, labrados a bisel, adornado por hojas de parra y espigas de trigo en su parte inferior y una cruz neogótica en el remate. La custodia muestra todas las características iconográficas, aunque muy disminuidas, y formales que se dieron en el Rococó y, más tarde, fueron divulgadas en piezas del ochocientos. Se trata de un modelo inspirado en las custodias romanas de mediados del siglo XVIII. Como ésta, diversos obradores valencianos de fines del XIX y principios del XX hicieron algunas, aunque con variantes. No sería de extrañar que ésta de la iglesia de San Roque de Oliva, aunque no presente marca ni signatura, sea también valenciana; por lo menos, así lo creo.

Empresa importante que ocupa los últimos años del seiscientos, es la factura de la *Cruz procesional* de la parroquia. Con la llegada de un nuevo rector, Tomás Ruiz,

49 J. M. DOMÍNGUEZ y F. PONS MONCHO, ob. cit. p. 259.

50 De la custodia mayor dice lo siguiente: "Viril de plata cincelada circuido en su centro por piedras preciosas al parecer falsas, con su caja –estuche de terciopelo encarnado–. Rayos, hojas y nubes (1678. Restaurada en 1907)". Ibídem. Como vemos, el diseño de Domínguez no muestra ni hojas ni nubes, ni era característico en la época ese tipo de decoración, sino más bien, y, como muy temprano, del siglo XVIII.

51 Ibídem, p. 680.

52 89 cm. de altura, 28.5 de anchura máxima en la base y 40.5 de anchura máxima de diámetro del sol.

los desvelos para conseguir esta pieza aumentan y, desde 1694 a 1699, el párroco recoge limosnas para labrarla. Finalmente es en 1699 cuando le paga al platero Vicent Inglés (1685–+1719), la plata y las manos de la cruz, así como todo lo necesario para guardarla y transportarla de Valencia a Oliva[53]. Vicent Inglés es maestro de plata de la Ciudad y Reino y natural de Valencia. Había aprendido el arte con Carles Entreaïigues (*1659?–1710), se examinó en 1696 y, por los datos con que contamos hoy, no parece que tuviera un gran obrador, pues, que sepamos, sólo admite un aprendiz y un oficial a lo largo de su vida, aunque probablemente es de suponer que tuviera alguno más[54]. Domínguez, tan escrupuloso en sus apuntes, no diseña la cruz, quizá por tratarse de una obra grande, de gran complejidad y muy hermosa. Así la cita el inventario de 1907: "Cruz procesional de plata cincelada, muy antigua y de buen gusto artístico, para los días solemnes"[55]. Antes de usar esta cruz, la parroquia de San Roque poseía otra de madera, pintada y dorada, que Domínguez sí diseña[56], y que, en su tiempo, está retirada del culto[57]. Da la casualidad que, en 1691, es estrenada la *Cruz procesional* de la parroquia de Santa María, la parroquia de la villa, –actualmente de autor anónimo–, lo que, sin duda, debió de influir para que se hiciera la de San Roque, y todos sabemos lo susceptibles que eran las parroquias en lo referente a su cruz procesional. Ésta era el guión de la comunidad parroquial, la enseña bajo de la cual todos los feligreses se reunían. Presidía las celebraciones más importantes y encabezaba las procesiones. Donde iba la parroquia, iba precediéndola su cruz. Esto era más visible en las ciudades grandes, donde en las fiestas solemnes, como la procesión del *Corpus Christi*, las distintas parroquias participaban encabezadas por su cruz y la rivalidad entre ellas era manifiesta. No olvidemos que cuando la iglesia de Santa María de Castelló, entonces una simple parroquia, encarga su cruz en 1576, lo hace a imitación de la de la catedral de Valencia, de Bernat Joan Cetina (1547), equiparándose así a la metropolitana. Curiosamente, hoy en día se conserva la de Castelló, pero no la de la Seo de Valencia, perdida en 1936 y de la que hay fotografía.

La *Cruz procesional* de San Roque, que labrara Vicent Inglés, fue ocultada a principios de la Guerra Civil, pero, poco tiempo después, la devolvieron a la iglesia parroquial para celebrar un entierro, y de allí desapareció junto con un terno negro. También se ocultaron diversos libros del Archivo, la Custodia, la Vera Cruz y los relicarios de san Roque y santa Lucía[58]. La mayoría de ellos volvieron a la iglesia pasada la contienda. Así, y para subsanar lo que se había perdido, Antonio Montagud Garrido, cura de San Roque, encargó, en 1949, en el obrador de José Bonacho

53 J.M. DOMÍNGUEZ y F. PONS MONCHO, ob. cit., pp. 115–116.

54 F.P. COTS MORATÓ, *Los plateros valencianos en la edad moderna (Siglos XVI–XIX). Repertorio biográfico*. Valencia, 2005, pp. 467–468. Aquí no recogí esta información porque, por aquel entonces, no tenía clara la fecha de la factura de la cruz.

55 J.M. DOMÍNGUEZ y F. PONS MONCHO, ob. cit., p. 257.

56 Figura 13.

57 J.M. DOMÍNGUEZ y F. PONS MONCHO, ob. cit., pp. 93–94.

58 Ibídem, pp. 307–308.



LÁMINA 1. *ANÓNIMO VALENCIANO. Relicario del Lignum Crucis (1711). Parroquia de San Roque, Oliva.*

David[59], como siempre hacía[60], la nueva *Cruz procesional*[61]. Ésta es de plata blanca y bronce dorado. Muestra una caña sobre la que se sitúa un nudo "de templete"

59 Ibídem, p. 359.

60 Don Antonio Montagud Garrido estuvo muchos años en Oliva (1945–1968), primero como rector de la parroquia de San Roque y luego de la de Santa María. Finalmente fue rector de la de San Esteban de Valencia, donde falleció, aunque, por su deseo, está sepultado en el cementerio de Oliva. Encargaba al obrador de José Bonacho David toda la platería, tanto en San Roque como en Santa María. Es muy difícil encontrar alguna pieza de estos años en Oliva que no sea de este obrador.

61 130 cm. de altura máxima x 75 cm. de anchura máxima.

hexagonal rematado por perillones dorados. El árbol de la cruz es latino y tiene ensanchamientos al final de cada uno de los brazos. Los motivos decorativos son barrocos. Hay óvalos, pechinas, cabezas de serafines y hornacinas aveneradas. Es pieza que ejemplifica el "neobarroco valenciano" posterior a la Guerra Civil, formas que proliferaron en Valencia en muchas artes, especialmente en la imaginería. La *Cruz de San Roque* se inspira en las cruces procesionales valencianas de finales del siglo XVII y principios de la centuria siguiente. La iconografía, muy compleja, también está en esa línea. Sigue las directrices del concilio de Trento así como las devociones particulares del comitente[62]. En el anverso tiene al Crucificado y en el reverso al titular del templo: san Roque. En el cuadrón donde reposa la cabeza del Cristo está el busto del Padre Eterno con el sol y la luna y, en los brazos, los símbolos del Tetramorfos. El nudo cobija, en sentido de las agujas del reloj, las imágenes de la Inmaculada Concepción, san José, san Vicente Ferrer –patrón del reino de Valencia–, san Juan de Ribera, san Vicente Mártir –patrón de la ciudad de Valencia– y Antonio de Padua, santo patrón del sacerdote que la encargó. En el reverso de los brazos exhibe cabezas de serafines. Todas las imágenes de la cruz, así como los símbolos del Tetramorfos, están dorados. No presenta marcas, pero sí una inscripción en la caña que indica "S ROQUE / Oliva", dentro de una cartela y, en el otro lado, el antiguo escudo de esta ciudad.

El relicario del *Lignum Crucis* es obra anónima labrada en Valencia en 1711 (lám. 1). Costó, junto con su estuche de piel forrado de terciopelo negro y un velo de seda morada con pasamanería, la cantidad de 10 libras. Domínguez también lo dibuja[63] y hace saber que es de plata cincelada y dorada a fuego, así como sus medidas, que son 61 cm. de altura y 29 de anchura máxima[64]. Alguna vez se ha pensado que el relicario era de 1715 por existir en el archivo parroquial un documento que data la reliquia en ese último año[65], pero nada hace pensar que fuera la misma reliquia que contenía la primitiva Vera Cruz, o también pudiera ser que fuera incorporada al relicario en 1715 por motivos que desconocemos –pérdida o destrucción de la anterior, etc.–. Lo cierto es que los *Apuntes Históricos* de Domínguez la datan en 1711, aunque para nosotros, dos fechas tan próximas en estos años son de poca importancia, porque las formas artísticas no han cambiado. Este relicario de la Vera Cruz queda recogido en los inventarios de 1907 y 1987[66]. La pieza descansa sobre una base circular de cuatro cuerpos decorados con hojas y guirnaldas de flores labradas mediante el cincelado y el repujado. El astil es moldurado y tiene un nudo de jarrón rematado por un toro. Sobre él va la segunda parte del astil, con molduras, que sustenta la cruz propiamente dicha. Ésta es del tipo latino y cuatro pechinas, centradas por otras tantas cabezas

62 Para la iconografía de esta cruz, véase F. P. COTS MORATÓ, "Símbolo y visualidad en las cruces procesionales valencianas (SS. XIV–XX). *Laboratorio de Arte* nº 24 (2012), pp. 47–74.

63 Figura 22.

64 Hemos tomado las siguientes medidas de la Vera Cruz: 59.5 cm de altura máxima, 34 x 29 de los brazos y 21. 5 de diámetro de la base.

65 J.M. DOMÍNGUEZ y F. PONS MONCHO, ob. cit., pp. 136–137.

66 Ibídem, pp. 260 y 680.

de serafines entre "ces", terminan sus brazos. El árbol, tanto en el anverso como en el reverso, está decorado por guirnaldas de ornamentación vegetal repujada y cincelada. La teca es oval y está en el crucero cuadrado del anverso. Es una pieza de gran calidad, tanto en el diseño como en la labra, especialmente en su decoración, que demuestra el alto nivel de los plateros valencianos a principios del siglo XVIII. No he advertido marcas, pero ello no es extraño en las obras valencianas del primer tercio del setecientos.

En diciembre de 1754, fray José Larrinaga, del convento de San Sebastián de Valencia, muestra un relicario, con su reliquia y auténtica de santa Lucía, destinado a la iglesia de San Roque de Oliva, al vicario general de la Diócesis valentina. Domínguez también lo dibuja[67] (lám. 2) y le da una altura de 51 centímetros. Parece ser que la pieza era de plata blanca y cobre dorado, con piedras de cristales de colores que aumentaban su magnificencia[68]. Era obra suntuosa con rocallas y numerosas formas curvilíneas, así como cuatro angelitos, dos al lado de la teca y dos en la base. Una cabeza alada más estaba situada en el nudo. Conozco esta pieza desde que era niño, pero desde hace unos treinta años, el párroco que por aquel entonces regentaba la iglesia, la retiró del culto para preservarla de posibles robos porque llamaba mucho la atención al lado de la pequeña imagen de Santa Lucía situada en su altar. Actualmente son muy pocas personas de la parroquia las que la recuerdan y nadie ha podido encontrarla cuando escribo estas líneas. Queda referida en los inventarios de 1907 y 1987[69].

Por el dibujo de Domínguez, el *Relicario de santa Lucía* no parece obra valenciana sino más bien romana. Ello es difícil de afirmar porque no tenemos la pieza entre las manos, pero por las formas que presenta y la disposición de los adornos, parece que sea uno de los relicarios que se fabricaban en Roma a mediados del siglo XVIII. Si lo comparamos con el *Relicario de san Felipe Neri*, del obrador de Arrighi, del segundo cuarto del siglo XVIII, de la iglesia de S. Agostino de Roma[70], vemos que ambos tienen rasgos comunes, concretamente los ángeles que sustentan el ostensorio o, donde el romano tiene dos virtudes, el olivense presente otros dos *putti*. El ostensorio también recuerda, aunque el de San Roque no lo remata una cruz, el relicario, datado a mediados del setecientos, de la romana iglesia de San Salvatore in Lauro[71]. Sin embargo, aquí no acaban las semejanzas. El *Relicario de Santiago* de la española iglesia de Montserrat de Roma, obra de Francesco Arrighi, también presenta un aire parecido[72]. Muchos relicarios se pueden citar para plantear la suposición de que no

67 Figura 25.

68 J.M. DOMÍNGUEZ y F. PONS MONCHO, ob. cit., p. 157.

69 Ibídem, pp. 260 y 680.

70 A.M. PEDROCHI, *Argenti sacri nelle chiese di Roma dal XV al XIX secolo*. Roma, 2010, pp. 86–87, figura 165.

71 Ibídem, figura 193.

72 J. MONTAGU, *Antonio Arrighi. A silversmith and bronze founder in Baroque Rome*. Todi, 2009, p. 18, figura 18. Agradezco a Jennifer Montagu, de The Warburg Institute, que me confirmara la suposición de que el relicario olívense pudiera ser romano, aunque ello es complicado de decir sin tener la pieza para estudiarla.

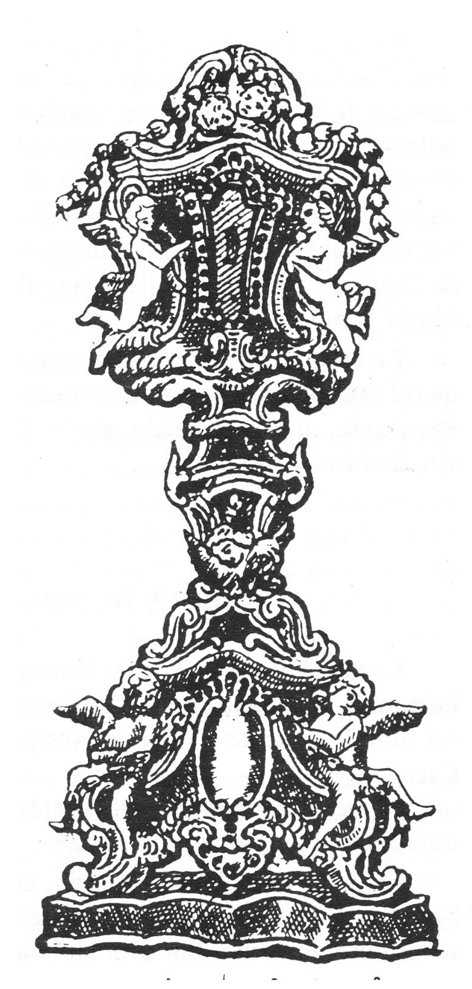


LÁMINA 2. *J.A. DOMINGUEZ. Diseño del Relicario de Santa Lucía (ca. 1900). Parroquia de San Roque, Oliva.*

es obra valentina –así nos lo pareció la última vez que lo vimos hace muchos años–. En el reino de Valencia se conoce por lo menos otro relicario romano. Es el de la iglesia de San Bartolomé de Almussafes (La Ribera Baixa), datado en 1736[73].

Los apuntes de Domínguez indican que en 1761 fue labrado en Valencia el cáliz llamado del cura Sevilla (lám. 3). Su autor fue Salvador Miguel, costó setenta y tres libras, que se sacaron del depósito del Santísimo Cristo, y mide 253 milímetros[74].

73 A. FERRI CHULIO, ob. cit., p. 90.
74 J.M. DOMÍNGUEZ y F. PONS MONCHO, ob. cit., p. 161.



LÁMINA 3. *SALVADOR MIQUEL, MENOR. Cáliz (1763). Parroquia de San Roque, Oliva.*



LÁMINA 4. *ANÓNIMO. Cáliz del barón de Senija (1767). Parroquia de San Roque, Oliva.*

En su libro no falta el correspondiente diseño[75]. Parece que el cáliz es de 1763, a tenor de la inscripción que el mismo lleva en la pestaña, como luego diremos. Su autor es Salvador Miquel, menor, (doc. 1746–1766), maestro de plata de la Ciudad y Reino de Valencia. Es hijo del también maestro platero Salvador Miquel, mayor (1699– +1761), y de él, por el momento, sólo conozco esta obra[76], así como la mancerina que diseñó, en 1746, para su examen. El cáliz está consignado en los inven-

75 Figura 27.

76 F.P. COTS MORATÓ, *Los plateros…* ob. cit., p. 576. En esta publicación, citando a Domínguez y a Pons, doy la fecha de 1761 para el cáliz, pieza que no habíamos visto. Conviene ahora, pues, rectificar y aclarar que fue labrado en 1763.

tarios de 1907 y 1987[77]. Tiene una base redonda[78] y en la pestaña lleva la siguiente inscripción en capitales romanas: "SE HISO EL ANNO 1763. SIENDO RETOR EL DOCTOR MELCHOR SEVILLA". Salvador Miquel, menor, lo labró en plata blanca lisa, con cartelas de rocalla en plata dorada. Hay doce cartelas que alojan los *Arma Christi*. Cuatro en la peana: Cruz sobre el Monte Calvario, columna de Santa Práxedes, lanza, caña con esponja y escalera, y la corona de espinas. Cuatro más en el nudo: flagelo, linterna del prendimiento, oreja de Malco y espada de Pedro, bolsa de Judas y cuatro en la sotocopa: dados, martillo, los tres clavos y las tenazas. Toda la pieza se labró por medio del batido, repujado y cincelado, así como parte del astil a torno. El astil es moldurado y muestra un nudo piriforme, mientras que la copa es acampanada.

Este cáliz es una obra sencilla, si entendemos la fastuosidad como norma en el rococó valenciano, pero llena de armonía. Las proporciones son correctas y la combinación de plata blanca y dorada, un clásico de todos los tiempos, pero especialmente del rococó, aumenta su suntuosidad. Característica rococó también es la proliferación de los *Arma Christi* representados, pues es en estos años cuando lo icónico resurge de nuevo y las piezas están llenas de imágenes y simbolismo. El cáliz exhibe cuatro marcas en la pestaña de la base: una cronológica: 1763, la del autor SAL/MIQVEL y la del marcador VE/LASCO, así como la L coronada de la ciudad de Valencia. Resulta curioso que el autor marque con el año de la factura, pues es el único caso que nos hemos encontrado en plata valenciana por el momento. La del marcador corresponde a Pasqual Velasco, mayor (*1697?–+1774/75). No tenemos noticia de que, en 1763, fuera mayoral y, por lo tanto, según las normas establecidas por las ordenanzas, no debía de marcar. Sí que entre 1757 y 1760 fue mayoral primero del Colegio de Plateros y, por tanto, marcador, pero, en 1762 y 1764, que es cuando volvemos a tener datos suyos, es celador del Colegio. Lo curioso es que marque en 1763, aunque por los cargos que ostentó en el Colegio durante su vida debió de ser persona respetada y de confianza, y entiendo que, en cualquier circunstancia, se le diera la caja de la marca cuando los otros no podían hacerlo[79]. Toda esta reflexión no impide que insista en la anomalía que presentan las marcas de este cáliz según la regulación valenciana de los siglos XVIII y XIX –cronológica y la de Velasco, mayor–, pero es indudable que el número representa el año en que el cáliz se labró y la segunda es de Velasco, pues la conozco bien y la he visto muy repetida durante el siglo XVIII en piezas valencianas.

El Cáliz llamado del barón de Senija (lám. 4)[80] llega a la iglesia por una donación de Francisco Sastre Vallés, que lo recoge del Servicio de Recuperación tras la Guerra Civil[81]. Desconocemos de qué iglesia procede, seguramente valenciana, pues Senija

77 J.M. DOMÍNGUEZ y F. PONS MONCHO, ob. cit., pp. 259 y 680.

78 28 cm. de altura x 14 diámetro de base x 7.7 de diámetro de copa.

79 Sobre Pasqual Velasco, mayor, véase F.P. COTS MORATÓ, *Los plateros…* ob. cit., pp. 838–840.

80 27.5 cm. de altura, 14.7 cm. de diámetro de base y 8.2 cm de diámetro de copa.

81 J.M. DOMÍNGUEZ y F. PONS MONCHO, ob. cit., p. 680.

es una población de la comarca de La Marina Alta. No hemos visto marcas en él, lo que dificulta más situarlo en un obrador determinado, pero las proporciones son similares a muchos labrados en Valencia, aunque pudiera ser de otra zona de España, durante el tercer cuarto del setecientos. El cáliz descansa sobre una base redonda en cuya pestaña lleva la siguiente inscripción en capitales romanas: "LO DIO EL BARON DE SENIJA. ANNO 1767". La peana consta de dos cuerpos abombados. El primero va decorado con rocallas y pequeñas guirnaldas, y el segundo, por hojas de acanto dispuestas simétricamente una al lado de otra. El astil es moldurado y el nudo campaniforme, con decoraciones de hojas de acanto en la parte superior y en la inferior. La sotocopa también presenta unos acantos muy vivos y carnosos.

Lo más destacado de este cáliz son estos acantos, de acento clásico, que decoran prácticamente toda la pieza, así como las pequeñas guirnaldas de la parte primera de la base. Las rocallas sólo están en una zona de la peana y no hay presencia de lo icónico, tan ligado al rococó, como se ha apuntado con anterioridad. A mi juicio, este cáliz muestra un adelanto decorativo importante en unos años donde la rocalla era determinante en Valencia. Ésta, como motivo ornamental preferido, llega hasta 1775, fecha en que, en algunos exámenes de maestros plateros, como el de Lluís Tomàs Perales o el de Marià Bellmont, advertimos guirnaldas relacionadas con el clasicismo. Por el momento, y en el estado en que se encuentran los estudios de plata valenciana, hay que entender que estamos ante una obra pionera en la zona, aunque, como se ha dicho antes, también pudiera venir de fuera de nuestro territorio.

El barón de Senija era don Lorenzo Escrivá. Sabemos que, en 1757, restauró la imagen de Nuestra Señora de los Desamparados, patrona del lugar –una escultura donada por don Gaspar Bou Penyaroja, caballero de Montesa– y, en 1787, dio la imagen de la titular de la parroquia, Santa Catalina[82]. A la vista de estas donaciones no es descabellado pensar que el cáliz citado más arriba fuera otro regalo del señor a la parroquial de su villa, afirmación muy verosímil aunque, de momento, no contrastada.

Muy posteriores a la pieza que acabamos de comentar son las Sacras principales de esta iglesia. En 1927, Vicente Bernabeu Mullor regala un juego de tres sacras para el Altar Mayor[83], juego todavía conservado. Son tres piezas de plata blanca con aplicaciones de bronce dorado[84]. El metal está dispuesto sobre un alma de madera forrada de terciopelo rojo. En el pie izquierdo de la sacra principal, está grabada a buril una inscripción con el nombre del donante y el año de factura en capitales: "VICENTE BERNABEU AÑO 1927". Las tres sacras van marcadas. Tienen dos marcas cada una en el lado izquierdo de la base del marco de cristal que cubre las inscripciones. Estas marcas son ORRICO, una, y M J S, la otra.

Las sacras descansan sobre dos pies de metal dorado. Forman un marco rococó con decoraciones de "ces", "eses" y rocallas y abanicos de rocalla. Dos cabezas de

82 J. SANCHIS SIVERA, ob. cit., p. 386.

83 Ibídem, p. 286. La fecha que da esta fuente es de 1926.

84 Las medidas de la sacra principal son 35 cm. de altura máxima x 39 de anchura máxima. La de las laterales 35 cm. de altura máxima por 29 de anchura máxima.

serafines doradas están al los lados de cada una de ellas. Es un conjunto de calidad, similar al del Asilo de la Virgen de los Desamparados de Carcaixent (La Ribera Alta), de 1908, también de la misma platería[85], aunque el de Oliva muestra un rococó más puro inspirado en las sacras del tercer cuarto del siglo XVIII valenciano. Estas piezas son una muestra de cómo el rococó valenciano alcanzó notas elevadas de inspiración para artistas posteriores, cuando en una fecha tan tardía como 1927 "se copia" prácticamente todo el conjunto como si fuera una obra del setecientos. Naturalmente que derivan de los *revival* neorrococó del siglo XIX, pero con una maestría y un carácter realmente admirables. En la actualidad, estas sacras están en restauración.

Como ya he indicado, la casa de platería que las labra es la de Orrico, en Valencia, casa fundada por el napolitano Miguel Orrico Laroca (1835–1908) a mediados del siglo XIX. Las sacras son obra de su hijo y continuador Manuel Orrico Guzmán, nacido entre 1864 y 1867. Prácticamente toda la producción del primer cuarto del siglo XX se debe a Orrico Guzmán[86]. Era una afamada casa valenciana, de gran tradición, y que tuvo cuatro generaciones de artistas, el último todavía conocido por nosotros. Hicieron obras de gran importancia especializándose en andas neogóticas así como en piezas de distintos estilos. Actualmente ya hace años que cerró, y los modelos y algunos utensilios del obrador fueron adquiridos por el obrador Piró, actualmente activo en la calle Na Jordana, 23 de la ciudad de Valencia.

Junto con las piezas comentadas a lo largo de este estudio, la iglesia de San Roque también conserva una gran cantidad de orfebrería moderna, del siglo XX principalmente, y posterior a la Guerra Civil. Me refiero a los juegos de altar y juegos de sacras de las distintas capillas, campanillas y otros, principalmente labrados en bronce dorado, así como varios vasos litúrgicos modernos destinados al culto diario. No se trata de un templo con un ajuar extraordinario, aunque sí digno de interés. Es cierto que era mucho mejor antes de la Guerra Civil y de la desaparición de las piezas que hemos consignado al principio. Confiamos vivamente en que estas que hemos nombrado en último lugar, puedan encontrarse en un tiempo no muy lejano.

---

85 V. GUEROLA BLAY, "Sacras", en B. DARÁS MAHIQUES y V. GUEROLA BLAY, *Desertorum Protectio. Doña Amalia Bosarte. Vida y obra*. Carcaixent, 2012, p. 428, ficha 13.

86 Sobre estos plateros véase F.P. COTS MORATÓ y E. LÓPEZ CATALÁ: "La platería en la iglesia parroquial de Santa Cruz de Valencia", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 115–116.

Relación de plateros activos en Madrid en 1861

JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS
Universidad Complutense de Madrid

A diferencia de lo que dimos a conocer en nuestro artículo en el volumen anterior de estos "Estudios de Platería" (2012), no disponemos después de 1808 de una lista completa de los plateros censados en Madrid en algún momento del resto del siglo XIX. Pero pensamos que puede ser útil presentar una relación, aunque no exhaustiva, de quienes consta que vivían en la corte de Isabel II. Hemos tomado como referencia 1861 porque conocemos una "lista de los señores que componen el Colegio aprobados e incorporados" datada en 1861 (Archivo del Colegio Congregación de San Eloy, *Libro 4º de Acuerdos 1827–1872*, fol. 470), que comprende 51 nombres.

Hay que tener en cuenta –según ya hemos escrito en otras ocasiones y en especial en *Los plateros madrileños. Estudio histórico–jurídico de su organización corporativa* (Madrid 1983)– que una real orden de 30 de julio de 1836 prohibió el ejercicio de todas las ordenanzas que no se ajustaran a lo dispuesto por un real decreto de 20 de enero de 1834 que proclamaba la libertad de fabricación de los géneros y el ejercicio de la industria, con sólo inscribirse en el gremio. El Colegio de plateros de San Eloy de Madrid, en junta particular de 30 de septiembre de 1836, determinó en vista de lo ordenado, no expedir ningún título de maestro platero; además las Cortes aprobaron el 2 de diciembre del mismo año el restablecimiento del decreto de las Cortes de Cádiz de 1813 que reconocía la libertad en el establecimiento de fábricas y en el ejercicio de cualquier industria.

Así resultó que el Colegio no hizo examen alguno para la aprobación como maestro desde el 27 de junio de 1836 hasta el 31 de mayo de 1839. Una real orden de 17 de febrero de 1839 declaraba vigentes las ordenanzas de la platería dictadas bajo Carlos III en 1771 y así se reanudaron los exámenes. Ello se debió a que el contraste no marcaba las piezas de plateros no aprobados e incorporados al Colegio, lo que

afectaba a la seguridad del comercio y a la legalidad de las piezas y, ante la consiguiente reclamación, el gobierno hubo de rectificar en ese aspecto.

Pero cuando se habían reanudado las aprobaciones, que fueron numerosas en el segundo semestre de 1839 y a lo largo de 1840 (cierto que sólo una en 1841 y otra en 1842), un decreto del regente Espartero de 9 de marzo de 1842 –ignorando la real orden de 1839– estableció que nadie podría ser obligado a ingresar en el Colegio, lo que afectó negativamente al otorgamiento de las cédulas de aprendizaje y títulos de oficial y maestro y a las incorporaciones al Colegio. La incorporación había sido un nuevo requisito para ejercer el arte y abrir obrador y tienda pública, exigido por las ordenanzas de 1771 –aceptadas forzosamente por la corporación madrileña el 1 de enero de 1779– que implicaba demostrar la propiedad de 30.000 reales.

La consecuencia fue que sólo 17 plateros solicitaron, voluntariamente, el examen de maestro y obtuvieron la aprobación durante el periodo 1843–1869. Aunque el Colegio siguió existiendo y funcionando en algunos aspectos, hasta un siglo después aproximadamente, no volvió a haber aprobaciones; como es obvio también la incorporación dejó de exigirse desde 1842.

En razón de lo expuesto, la lista de 1861 no recoge los nombres de todos los artífices plateros que había en Madrid. Por ello hemos completado nuestra relación con los que figuran en el "Anuario General del Comercio" de ese año. Allí aparecen varios de los que pertenecían al Colegio, pero también otro número elevado que no habían realizado examen ni estaban aprobados por la corporación. También ha resultado útil para la redacción de este trabajo la relación de los plateros suscriptores del socorro a los pobres, que organizaba el Colegio, de donde hemos tomado los inscritos hasta 1860 (los siguientes son de 1864), con alguna excepción posterior para completar las noticias de los activos en 1861.

Es evidente que uniendo los que figuran en las tres listas presentamos la gran mayoría de los plateros que había en Madrid en 1861, pero no todos. Por eso hemos añadido los nombres de algunos cuya existencia conocemos a través de otros documentos como los libros sacramentales o la relación de la milicia urbana y nacional, o de piezas con su marca. Así hemos reunido 130, advirtiendo que al menos media docena eran comerciantes, sin duda, y vendían objetos de metal plateado y que también hemos presentado a algunos fabricantes de esas nuevas aleaciones. Figuran también cinco mujeres; sólo de una de ellas sabemos que era viuda de platero pero pudo suceder también en las otras.

De una docena de los artífices –seguramente los más importantes– nos hemos ocupado en otras ocasiones: Ramón Espuñes, Juan González Guerra, Ignacio Griñón, Ángel Teresa Marquina, Francisco Marzo, Francisco y José María Moratilla, Raimundo Peñalver, Julián Perate, Víctor Pérez, Félix Samper, Juan Sellán y, por supuesto, de la Real Fábrica de Platería de Martínez, de los Cabreros, de José Ramírez de Arellano y de la compañía El Yris. En la presente ocasión sólo recogeremos los datos y noticias principales de manera similar a como vamos a hacer con los demás plateros, lo que no impide que añadamos algo a lo ya publicado. No merece la pena que citemos pormenorizadamente la bibliografía en la que se estudia a los

plateros mencionados. Recordaremos sólo los catálogos de las exposiciones *Valor y lucimiento* (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2004), *El arte de la plata* y *El esplendor del arte de la plata* de la colección Hernández–Mora Zapata (Cajamurcia, 2006 y 2007) y *Platería religiosa en Úbeda y Baeza* (Jaén, 1979), *Catálogo de platería del Museo Arqueológico Nacional* (1982), *La custodia procesional de Madrid* (Ayuntamiento, 2007), *Los Morenos* con Pilar Nieva Soto ("Anales del Instituto de Estudios Madrileños" XLIV, 2004) y varias publicaciones sobre la Real Fábrica de Platería. Algún otro autor ha publicado noticias y piezas de varios plateros indicados, en especial F. A. Martín en el *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional* (1987).

Las noticias disponibles ni son tan completas ni tan uniformes como las que ofrecíamos de los artífices que había en Madrid en 1808. Es principal señalar que al no ser necesarias desde 1842 las aprobaciones como maestros para ejercer el arte ignoramos si muchas personas que figuran en el "Anuario" en las secciones de platería y de joyería eran artífices o sólo comerciantes, si no aparecen en el Colegio de San Eloy (ni en la lista de 1861 ni en la de suscriptores) o si no conocemos piezas con su marca.

La lista que sigue dispone los nombres por orden alfabético de apellidos, con alguna remisión a su marido platero en el caso de una viuda o de compañía de dos plateros. Sigue lugar y fecha de nacimiento que no conocemos en muchos de ellos a diferencia de lo que sucedía en 1808 pues se indicaba siempre. Hemos recogido el nombre de los padres y el de su esposa con la fecha exacta o aproximada de su matrimonio, que ayuda a fijar periodos de actuación. Siguen las fechas de recepción de la cédula de aprendizaje (apz), del título de oficial o mancebo (of) y de la aprobación como maestro, a la que solía ir unida la incorporación (inc) al Colegio pero que se menciona cuando consta que fue en otra fecha; se añade el nombre del maestro y la facultad en que fue aprobado. La situación que se vivió en aquella época provoca que haya gran irregularidad en la obtención de cualquiera de los grados, por lo que las noticias no son completas pues a veces no hubo más que la cédula de aprendiz y, otras muchas, ni siquiera ésa. Procurando respetar el orden cronológico incluimos la pertenencia a la milicia urbana (MU) o Nacional (MN) y la suscripción en el socorro a pobres (SP). Mucho más numerosos son los anuncios en el "Anuario General del Comercio" (AGC), donde figura la o las tiendas; si antes aparecen localizaciones se refieren a domicilios que no siempre coinciden; hemos consultado el "Anuario" de 1861, según indicamos, y los siguientes hasta 1868, añadiendo alguna mención posterior si convenía. Hemos procurado indicar también el título real de que gozaron algunos plateros. Por fin, la fecha de muerte que pocas veces se conoce; por eso en ocasiones se señala antes o después de determinado año. En varios casos se ha añadido noticias del sucesor, sobre todo hijos, porque servía para aclarar algunas identificaciones aunque sobrepasen la fecha de 1861. También se hace constar a través de la documentación del Colegio de San Eloy o del "Anuario" –en el que no siempre consta– la facultad que practicaron: plateros de plata (p), de oro (o) que hacia 1830 empiezan a emplear con más frecuencia el nombre de diamantistas (d) y, a

veces, ambas especialidades si así se anuncian. Hay que recordar que no es raro que quien ha aprendido e incluso se ha examinado como platero de oro realice y marque piezas de plata. También se ha señalado a los que fabricaban o vendían obras que no eran de platería en sentido estricto sino aleaciones de varios metales como alfénide, plateado Christofle, plata Ruolz, plata Estrada, metal blanco (mb) o metal Yris, que ya proliferaban en esta época.

De especial utilidad resultará la mención de las marcas empleadas. Alrededor de cincuenta plateros aparecen con su marca, y en algunos presentamos más de una variante. Hemos incluido también las de aleaciones sean españolas o extranjeras pero que se vendían en Madrid y que suelen tener dibujos y formas diferentes a las usadas en la plata; por supuesto que nunca aparecen con las marcas de villa y corte sobre las respectivas cronológicas anuales pues al no ser de plata no debían acudir al contraste para la comprobación de su ley. Aunque sigue predominando en las marcas de plateros el apellido completo en capitales y en la mayoría con la inicial del nombre, se observa algunas peculiaridades como son el empleo de letras minúsculas y cursivas y de perfiles o marcos curvilíneos, mixtilíneos o poligonales cuando lo normal es que sean rectangulares; también surgen algunas marcas incisas, como es obvio sin enmarcar. Las marcas han sido conocidas por nosotros con algunas excepciones como es media docena que figuran en la *Enciclopedia* de Fernández, Munoa y Rabasco.

1 **ALCOLADO, Basilio**. Seguramente hijo de Fernando. AGC (p). Mayor 89 (1861–1867), plaza de la Constitución 21 (1868).

2 **ALFÉNIDE**. (Metal blanco: aleación de cobre, cinc, níquel y hierro). Inventado por Charles Halphen y hermano desde 1850. En Madrid tienda de Eugenio Jourdan y compañía. Espoz y Mina 1. ALFE/NIDE en rombo.

3 **ALGAR ÁLVAREZ, Gregorio**. Algar (Cádiz). Hijo de Dionisio y Francisca. Casó en 1838 con María Dolores Marqués. 25–10–1857 (no consta facultad) + post 1861.

4 **ALONSO, Juan**. SP (1860). AGC (p). Tudescos 38 y 40 (1861–1868), Tudescos 47 (1886). J/ALONSO con marco ovalado.

5 **ÁLVAREZ, Pedro.** 28–12–1839 (p) AGC: Infantas 8 (1861–1867), Infantas 12 (1868). + 1870. P./ALVAREZ

6 **ANSORENA ALEJANDRE, Celestino.** Barambio (Álava) 1815**.** En Madrid antes de 1845. SP (1860). Carrera de San Jerónimo 2 entrando por Espoz y Mina 1, colaborando con Carlos Pizzala (véase). Joyero y diamantista de la Real Casa (1869). Carrera de San Gerónimo 8 (1882).+ 1898. ANSORENA

7 **ARANA, Mariano Julián de.** 28–2–1834 (p). + post 1867. M/ARANA

8 **ARIAS, Antonio.** 29–11–1839 (d) + post 1861.

9 **ARIAS RODRÍGUEZ, Bernardo.** SP (1853). Of 1–12–1859 (o); Agustín Pinedo. + post 1884.

10 **BAS Y HERNÁNDEZ, Manuel**. Puerta del Sol (1855–1858) Carmen 13 (1858) AGC (p, d, mb) Fuencarral 19 (1861–1868), Peligros 5 (1866). Cesó como

guardaplata de la Real Casa (1871). SP (1874). Corredera de San Pablo 51 (1875). AGC (p) Cava Baja 51 (1886). + post 1892. M.BAS

11 **BILLET, Bartolomé**. AGC (joyería). Carrera de San Gerónimo 8 (1861–1868).

12 **BLANC y compañía**. AGC (p) Ancha de San Bernardo 22 (1861–1868).

13 **BONCASI, Ramón**. AGC (p) Hortaleza 30 (1861–1868).

14 **CAAMAÑO, Manuel**. AGC (p) Valverde 20 (1861–1866).

15 **CABAIRO, Isidoro**. AGC (p) Jacometrezo 36 (1861–1868).

16 **CABALLERO MAR, Casto José**. Alcalá de Henares, hacia 1800. Hijo de Lucas y de María. Casó antes de 1825 con Bernarda Peñalver. Apz 30–5–1816 Manuel María Valdés; sept. 1818 a Alcalá. 27–4–1826 (o). 1829 en Sigüenza. + post 1871. C/CAVALLERO y CºJ/Caballero

17 **CABAÑAS, Manuel**. Alameda de la Sagra (Toledo) 1798. Apz 23–11–1815. Of 30–8–1821; 27–6–1829 (o); Nicolás Avilés y José Robledo. MU (1835). + post 1861.

18 **CABRERO, Pablo**. Véase MARTÍNEZ, Real Fábrica de Platería de.

19 **CABRERO MARTÍNEZ, Pablo**. Madrid 1830. Hijo de Pablo y Josefa. 27–7–1858 (no consta facultad). AGC (p) Plazuela de la Platería de Martínez 2 (1861), como director. Mayor 12 (1866–1868).

20 **CASTRO GIMÉNEZ, José**. AGC (p) Preciados 60 (1861).

21 **CAUSSIDOU, Émile**. AGC (p) Sevilla 1 (1861–1868).

22 **CERVANTES, Nicolás**. Of 30–3–1830; Real Fábrica de Martínez. AGC (p). Trabajó en 1838 con Manuel García (+1858). Concepción Gerónima 2 (1866–1868); figura con un Martínez no identificado.

23 **CHRISTOFLE, Charles**. 1805–1865. Desde 1864 emplea plateado electrolítico. En Madrid tienda desde 1861. AGC: Eugenio Jourdan y compañía, Espoz y Mina 1 y C. Luque Martínez y compañía, plazuela de Matute 8 (Casa General de Comisión). C balanza C, con cuatro estrellas arriba y ramas abajo, en óvalo.

24 **CONGOSTO, Manuel**. Madrid 1800. Of 29–8–1820. 29–8–1827 (o); Manuel López Recuero. + post 1861.

25 **CRESPO, Fermín**. AGC (p) Bordadores 3 (1861–1868).

26 **CRIADO, Celedonio**. Apz 1–3–1819. 25–10–1831 (o); Francisco Rodríguez Espiera. + 1861.

27 **CUBAS, Blas Nicolás**. Apz 27–7–1815. Of 31–1–1816. 28–6–1828 (o), inc. 30–9–1829; Francisco Vaccarini. B/CUBAS

28 **DORADO, José Pedro**. Madrid. 25–10–1857 (p); su padre José María. AGC (p, d, broncista). Milaneses 7 (1865–1868). Ensayador, socio corresponsal de los Amigos del País de Granada y Salamanca. + 1873/1883. J/DORADO

29 **ESPUÑES, Francisco**. Hermano de Ramón. Véase ESPUÑES, Ramón.

30 **ESPUÑES, Ramón**. Peramola (Lérida) hacia 1820. En Madrid hacia 1840 y antes de 1847. SP (1848). Formó sociedad con su hermano Francisco y Ángel Teresa Marquina (1859–1867). Proveedor de la Real Casa (1867). AGC (p) Príncipe 9, tienda y Yedra 9, fábrica (1868), como hermanos; Carretas 5, tienda y Ronda

de Atocha 4, fábrica (antes de 1875), en solitario. + 1884. R/ESPUÑES/–, con perfil octogonal mixtilíneo (1847–1858) MARQUINA/ESPUÑES, incisas, levemente arqueadas y sin marco (1859–1867), ESPUÑES, con recuadro sobresaliente para la tilde (1868–1881) y ESPUÑES con marco rectangular (1881–1886). Es probable que las dos últimas variantes correspondan a los dos hermanos unidos, y con seguridad, la que va con Marquina. Véase MARQUINA. Le sucedió su hijo Luis (Madrid 1856–1909), platero de la Real Casa (1893).

31 **ESTRADA, Pelegrín**. Fábrica de objetos de plata Estrada (1859). AGC (p) Hospicio (1861).

32 **FERNÁNDEZ GÓMEZ, Bernardo.** SP (1853). + post 1854.

33 **GALA Y LÓPEZ, Juan**. Madrid. Casó antes de 1865 con Sandalia Rubio. 25–10–1857 (d) AGC: Carmen 49 (1861), Mayor 62 y 64 (1862–1867), Ciudad Rodrigo 13 (1868). + post 1895. Le sucedió su hijo Federico, Madrid 1865. Fuencarral 67 (desde 1895).

34 **GALLEGO GUTIÉRREZ, Francisco**. Madrid. Hijo de Ramón y María. Casó en 1838 con Francisca Rubio. Apz 15–10–1817. Of 22–10–1823. 30–6–1840 (d); Pedro Sánchez Pescador. + post 1863.

35 **GARCÍA, Antonio**. MU (1835) AGC (p) Preciados 76 (1861–1868). A/ GARCIA

36 **GARCÍA, Nazario**. Zaragoza. 29–11–1839 (p), su padre en Zaragoza, seis años de apz y diez de of. + post 1897. N/GARCIA con marco mixtilíneo de siete lados.

37 **GIL, Manuel**. SP (1860). Podría ser el siguiente.

38 **GIL CÓZAR, José**. Madrid. Hijo de Blas y Josefa. Casó antes de 1842 con María García. Of 25–8–1825. 12–11–1852 (p); su padre. Relatores 17 (1842). + post 1864. J.GIL

39 **GIL Y MARTÍNEZ**. AGC (d) Montera 32 (1861–1865). Montera 22 (1866–1868).

40 **GIMÉNEZ**. AGC (p, d) Jacometrezo 52 (1861). Podría ser JIMÉNEZ, Juan Antonio, véase.

41 **GOLDONI RASETTI, Juan Antonio**. Madrid. Hijo de Vicente, veneciano, y María. Casó en 1840 con Manuela Rivas. Apz 20–11–1820. Of 28–6–1826; 28–6–1832 (o), su padre. + post 1861.

42 **GÓMEZ, Félix**. 25–10–1857 (p). + post 1861. E./GOMEZ, fundidas tres letras en la primera línea.

43 **GÓMEZ, Francisco**. Of 20–11–1820; Francisco Moreno. AGC (p, d) Tudescos 42 (1861).

44 **GONZÁLEZ, Juan**. AGC (p). Peligros 9 (1861–1868).

45 **GONZÁLEZ GUERRA, Juan**. Quizá aprobado en Santander. En Madrid antes de 1851. AGC (p) Carmen 35 (1861–1866), Carmen 21 (1868), Ponciano 6 (1886). J.G./GUERRA

46 **GRIÑÓN LÓPEZ, Ignacio**. Madrid 1801. Hijo de Ventura Miguel y Francisca. Casó en 1823 con Sebastiana Herráiz. Apz 1821. 29–3–1831 (p); inc

31–8–1841; Real Fábrica de Platería de Martínez. SP (1848). + 1878/1883. GRIÑON con marco ondulado.

47 **GUILLEM VIHUESCA, Luis**. Madrid 1842. Hijo de Francisco y Basilisa. SP (1848), es error por su padre Francisco. Of 12–7–1859. 3–6–1869 (p), su padre. + post 1872.

48 **GUILLEM VISEDO, Francisco**. Valencia. Hijo de Luis y Vicenta. Casó en 1842 con Basilisa Vihuesca. Aprobado en Valencia (no consta). Inc 29–11–1839 (p). SP (1848); por error se anotó a su hijo Luis. + post 1872.

49 **HERNÁNDEZ, Luis**. Apz 1–6–1818. Of 28–7–1825. 29–4–1840 (p); Vicente Perate. + post 1869.

50 **HERNÁNDEZ, Pedro**. Of 30–12–1814; 28–9–1826 (o); Francisco Rodríguez Espiera. + post 1865.

51 **HERREROS, Antonio**. Apz 9–12–1841(p); Julián Perate. SP (1860). AGC: Concepción Gerónima 31 (1861–1868). Véase MORENO, Félix.

52 **IRABURU FAGONDO, Gaspar**. Madrid 1804/1805. Hijo de Mariano y Teresa. 27–6–1839 (o); donó el pectoral que hizo en el examen a San Eloy. Soltero. + 1867 (calle de Cedaceros). G.IRABURU

53 **IZQUIERDO, Manuel**. Apz 1–5–1815. Of 29–3–1821; Camilo Alarcón y a su muerte Narciso Severo Soria. 4–11–1833 (o). SP (1847), baja 1–4–1885, seguramente por fallecimiento.

54 **JIMÉNEZ RIBERO, Juan Antonio**. Madrid. Hijo de Pedro y María. Casó en 1824 con Baltasara Abillera. Apz 1–9–1818. 27–9–1839 (o). + post 1872. J.A./ JIMENEZ en curva dentro de perfil almendrado. Véase GIMÉNEZ.

55 **JOURDAN y compañía.** Véase ALFÉNIDE y CHISTOFLE, Charles.

56 **LABAJO SÁNCHEZ, Sabas**. Madrid. Hijo de Manuel y Antonia. Casó con Manuela Acibo. AGC (p) Preciados 20 (1861–1868). LABAJO. Enrique Labajo, seguramente pariente, en Olivo 3 (1866–1868).

57 **LATTIS. Marcos**. AGC (plata ruolz.) Carrera de San Gerónimo 19 (1861).

58 **LEDÓ, Juan.** Apz 1–4–1828. Of 30–4–1834. 5–8–1855 (p); Vicente Perate, que le despidió en 1831, y José María Dorado desde 1832. + post 1872.

59 **LOBÓN, Rodrigo**. Apz 27–8–1846 (p); Juan Manuel Muñoz. SP (1860), 3–6–1863 (p). AGC: Preciados 64 (1866–1868), Preciados 27 (1886). + 1891/1892. R. LOBON con marco ondulado.

60 **LÓPEZ, Blas**. Córdoba. Inc 2–6–1858 por ser colegial en Córdoba. Debe de ser Blas Antonio Perfecto López de la Fuente, aprobado 31–1–1820.

61 **LÓPEZ CAMARADA, Pedro**. Madrid 1802. 27–2–1826 (p) Benigno Pablo Blanco. + post 1861.

62 **LUCÍA, José**. AGC (p) Jacometrezo 40 (1861–1868).

63 **LUQUE GRANIZO, José María**. Santa Fe (Granada). Hijo de Manuel y María. Casó antes de 1838 con Rafaela Martínez. Inc 29–11–1839 por ser colegial en Granada. AGC (p) Estudio 3 (1868).

64 **LUQUE MARTÍNEZ, C. y compañía.** Puede ser hijo del anterior. Véase CHRISTOFLE, Charles.

65 LLUSIÁ, José. Apr 1–2–1826. Of 27–4–1832. MU (1834). 25–10–1857 (d) Agustín Dueñas (hasta mayo de 1828) y Antonio Oltra. + post 1872. Juan Llusiá en Desengaño 23 (1868) y Mariano Llusiá en Barquillo 12, duplicado (1886), seguramente eran parientes.

66 LLUVIÁ, Manuel. AGC (p) Jacometrezo 71 (1861–1868).

67 MALO, viuda de. AGC (p) Toledo 44 (1861–1866): “se hace toda clase de obra perteneciente a platería”.

68 MANSO, Mateo Benito. Of 20–10–1850; Francisco Gallego. + post 1863. MANSO

69 MARQUINA, Ángel Teresa. En Madrid antes de 1852. Unido a los hermanos Espuñes (1859–1867). AGC (p) Yedra 9 (fábrica) y Príncipe 9 (despacho). Se anunciaban como Fábrica de Platería de la Real Casa y Cámara porque Marquina recibió el título en 1859. En junio de 1867 se separó de la sociedad. Es probable que falleciera en 1868, pues no hay noticias suyas después. En junio de 1867 se separó de la sociedad y los Espuñes trabajaron de forma independiente. AT/MARQUINA y A.MARQUINA, marca incisa de doble trazo en las letras (incluso en 1859), MARQUINA/ESPUÑES, incisa. Véase ESPUÑES, Ramón.

70 MARTÍNEZ, Real Fábrica de Platería. Fundada en 1778. AGC: Mariano Ahumada dueño, Pablo Cabrero director, Raimundo Peñalver administrador (1861–1866) y sin sus nombres (1868). Plazuela de Platería de Martínez 2 (fábrica) y Puerta del Sol 11 (depósito). z/M, conocida hasta 1866.

71 MARTÍNEZ, Manuel. Apz 8–1–1823. Of 1–10–1833. 25–10–1857 (p); su hermano Fermín. AGC (p, d) Atocha (1861–1865), Horno de la Mata 16 (1865–1868). + post 1871.

72 MARTÍNEZ, Saturio. AGC (p) Postigo de San Martín 1 (1861).

73 MARTÍNEZ y CERVANTES. AGC: Concepción Gerónima 2 (1866–1868). Véase CERVANTES, Nicolás.

74 MARTÍNEZ LUNA, Carlos. Villaviciosa de Odón (Madrid). Hijo de Fermín y de María. Casó antes de 1859 con Ramona de Osma. 25–10–1857 (d). SP (1860). + post 1879.

75 MARTÍNEZ SENTO, Francisco. Liria (Valencia). Hijo de Juan Bautista y Tomasa. Casó con Francisca Salgado antes de 1837. Alistado voluntario (1835). 25–10–1857 (no consta facultad). + post 1867.

76 MARZO, Francisco. Apz 15–2–1845; Victoriano Vizcaíno. SP (1860). AGC (d) Carrera de San Gerónimo 4 (1865–1886). Ayudante del real Guardajoyas (1875) y del guardajoyas de la princesa de Asturias (1886). + 1891. F./MARZO y F.MARZO/MADRID incisa (usada desde 1878 para piezas propias e importadas). Le sucedió su sobrino Lorenzo. Madrid 1862. Casó en 1890. Alcalá 32 (Madrid). Salamanca 12 (San Sebastián), rue de la Paix 22 (París).

77 MAURO, Baldomero. AGC (p) Plazuela de Celenque 3 (1861).

78 MELLERIO, hermanos. Casa abierta por Jean–François Mellerio (1815–1896) en 1848 o 1850. AGC (d) Espoz y Mina 1 (1861), Carrera de San Gerónimo 3 (1868). SP (1878). MELLERIO

79 **MENESES, Leoncio**. Casa fundada en 1840. AGC (plata ruolz) Carrera de San Gerónimo 19 (1866), Príncipe 7 (1879). + post 1892. L/MENESES, L^{CIO} MENESES; piezas de metal blanco: m enmarcada por rayos y M.BLANCO. Le sucedió Emilio, Príncipe 3 (Madrid), Fernando VII 19 (Barcelona), Sierpes 8 (Sevilla) en 1903. MENESES; piezas de metal blanco: m enmarcada por rayos y MENESES/MADRID.

80 **MORATILLA, Francisco**. Madrid 1797. Apz 30–12–1814. Premio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1818). Of 30–12–1818. 30–8–1839 (o); Pedro de Alcántara Samaniego (1834). Plazuela del Ángel 2 (1830–1873). Diamantista y platero de Cámara de Isabel II (1851) F./MORATILLA

81 **MORATILLA, José María**. Apz y of 5–3–1846; su padre Francisco. AGC: Concepción Gerónima 43 (1861–1865) y Carretas 17 (1866–1868).

82 **MORENO, Félix**. Of 20–12–1832, 19–6–1841 (p); su padre Francisco. AGC (p, d, bisutería de oro) Montera 25 (1861–1868). + hacia 1885, pues en 1886 se anuncia Herreros (sucesor de Moreno) en Montera 15. *Moreno*, marco con ángulos ochavados.

83 **MUÑOZ, Juan Manuel**. Of 27–9–1827. 28–6–1828 (o) reprobado, 28–7–1828 (o) Antonio Pérez y otros maestros. *J.M./Munoz*

84 **MUÑOZ, Narciso**. Hermano de platero. Apz 1–9–1831. Of 27–1–1837; Plácido Martín Sanz. AGC (p) Veneras 10 (1861), Veneras 15 y Carmen 33 (1862–1868). Podría ser su marca MUÑOZ (conocida en 1888).

85 **NIETO, Fernando**. Apz 26–10–1821. Of 29–5–1828; Dionisio Fernández. MN (1837). AGC (p) Bordadores 12 (1861–1868). F./NIETO

86 **OLTRA GARCÍA, Antonio**. Véase VEGA, María del Rosario.

87 **ORTEGA, María**. AGC (p) Mayor 96 (1861–1868).

88 **PALACIOS, Ildefonso**. 29–12–1828 (o). + post 1865. Y/PALACIOS, con marco curvilíneo para la inicial ; a veces se interpreta con equivocación como V. Pazos.

89 **PASQUET, Juan**. Of 1–6–1845; Ignacio Griñón. SP (1860). AGC (p) Preciados 47 (1861–1868).

90 **PECUL, Domingo**. Santiago de Compostela. 27–4–1819 (p); su padre Jacobo en Santiago, su hermano Luis y Blas Gil en Madrid. MU (1835). + post 1861.

91 **PEÑALVER, Raimundo**. Administrador de la Real Fábrica de Platería de Martínez (1859–1862). Hay piezas con su marca en 1863–1879. AGC (p) Carretas y Puerta del Sol 6 (1866–1870). + 1870/1877. R/PEÑALVER con marco escalonado para la letra superior, y PEÑALVER. Federico Peñalver Rubio en Puerta del Sol 6 (joyería) y J. Peñalver en Carretas 1 (p) en 1886, seguramente hijos y sucesores; utilizarían quizá la segunda marca y el primero en 1878 F/PEÑALVER con marco ondulado.

92 **PERATE, Julián**. Apz 1–4–1823. 27–1–1832 (p). MU (1834), inc 31–8–1840; su padre Vicente. + post 1872. J./PERATE

93 **PÉREZ, Víctor**. (alguna vez firmó como Vito, de manera incompleta) Liria (Valencia). Casó antes de 1842 con Irene Gómez. 25–10–1857 (p) Valverde 35 (1842–1865), Olivar 22 (1866–1868). + hacia 1880. V/PEREZ

94 PÉREZ y GÓMEZ. AGC (d) Carmen 21 (1861).
95 PÉREZ VALDEARCOS, Eduardo. Madrid 1841. Hijo de Víctor y de Antonia. Of 30–10–1860. Casó con Vicenta Sanchidrián antes de 1883 y con Teresa Rivera y Sanchidrián en 1885. SP (1884). Lope de Vega 7 (1885). + post 1889. E./PEREZ
96 PINEDO, Agustín. Of 1–1–1831. MN (1834), 29–7–1836, inc 27–1–1841; Real Fábrica de Platería de Martínez. SP (1847). AGC (p, óptico) Príncipe 13 (1861–1866) y Arenal 15 (1866–1868). + post 1871. A./PINEDO. Quizá hijo homónimo o él mismo AGC (p, d) Fuencarral 9 y lista de colegiales de San Eloy (1892).
97 PIZZALA, Carlos y Pedro. Carlos documentado en trabajos para Palacio (1845–1857). Joyero y diamantista de Cámara sin gajes (1849). Carrera de San Gerónimo 2 entrando por Espoz y Mina 1 (1845–1858); se anuncia como almacén de relojería, joyería y sedería. + en Como el 14–2–1858. Continuó su hermano Pedro en Montera 43 (1860–1865); se anuncia con el nombre y título de Carlos, como taller y almacén de joyería, relojes y péndolas; trabajó también para Palacio. Véase ANSORENA
98 PRECIADO, Isabel e hijo. AGC (metal blanco) Mayor 27 y 29 (1861).
99 QUEIPO, Fermín. Apz 28–8–1827. Of 29–8–1833; 25–10–1857 (no consta facultad); Gonzalo López hasta abril de 1831 y Carlos de los Ríos. SP (1860).
100 RAMÍREZ DE ARELLANO, José. Apz 1832. 28–11–1849, ap e inc sin examen por considerar probada la idoneidad al ganar una oposición para la plaza de director de la Fábrica de Martínez, que ocupó hasta 1856. Ensayador de los Reinos, platero de la real Casa y Cámara (1852), verificador general de la platería del Reino (1868). AGC (p) Plazuela de Santa Ana 18 (llamada en 1865 del Príncipe Alfonso) y plazuela de la Platería de Martínez (1861–1868); se anuncia también como plateador de metal. Guardaplata de la real Casa (1871), jefe de la Fábrica de Moneda de Manila (1870 pero renunció; de nuevo 1875). + en Manila 1883. Mientras dirigió la Real Fábrica empleó la marca de ésta z/M. JR/ARELLANO, en disposición curvilínea desde 1857.
101 REYNO, Ángel. Apz 1–12–1856. Of 13–12–1856; Luis Hernández. SP (1864).
102 RÍO MONTERO, José del. MU (1834), Carmen (1845–1858). SP (1856). AGC (p) Cruz 32 (1861), Preciados 56 (1865–1866), Preciados 23 (1868–1886). Puede ser José María del Río of. 29–8–1817.
103 ROCHE, Mariano. Of 29–12–1856. 29–10–1830 (o) Francisco Rodríguez Espiera. MU (1834).+ post 1861. M/ROCHE
104 RODRÍGUEZ, Pedro. SP (1860). + ante 1884.
105 RODRÍGUEZ ESPIERA, Esteban. Apz 1–12–1807. Of 30–12–1832 (o), su padre Francisco. + post 1861.
106 RODRÍGUEZ LAVANDERA, Ángel. Guadalajara 1802. Apz 30–5–1816. Of 28–6–1828. 25–8–1831 (p), su tío José. MU (1834). SP (1842). AGC: Concepción Gerónima 17 (1861–1868). + post 1872. A./LAVANDERA
107 ROS CARDOVA, José. AGC (p) Clavel 3 (1861–1868).

108 **RUBÍ, Manuel**. AGC (p) Plazuela del Ángel 19 (1861–1868).
109 **SAINZ DE GRAJEDA, José**. AGC (d) Príncipe 24 (1862–1868). + post 1871.
110 **SAMPER FUENTES, Félix.** Tarazona (Zaragoza). Hijo de José y de Cayetana. Casó antes de 1838 con la parisina Ana Leclabart. Apz 1829. MU (1834). Of 1835. 30–8–1839 (o) Real Fábrica de Platería de Martínez, Francisco Moratilla y Juan Almarza. SP (1840) Carmen frente a Salud (1850) y París (1867). + ante 1884. F./SAMPER. Le sucedió su hijo Federico.
111 **SÁNCHEZ, Clara**. AGC (p) Atocha 25 (1861–1868).
112 **SÁNCHEZ PESCADOR, José María**. Madrid 1802. Hijo de Francisco y de María Sánchez. Casó antes de 1839 con Carlota Huertas. Apz 1815–1830; Real Fábrica de Platería de Martínez con el cincelador Juan Rico. Cincelador honorario de Cámara (1847). San Juan (1839), Magdalena (1842), Cervantes (1847) y carrera de San Gerónimo 29 (1861). + 1863. J./PESCADOR
113 **SANMARTÍN Y SILÍCEO, Francisco**. Madrid. Hijo de Manuel y Francisca. Casó con Josefa Rico antes de 1823. 27–7–1827 (esmaltador). MU (1834). En 1843 advirtió al Colegio de San Eloy que se iba a establecer fuera de Madrid, pero parece que no lo hizo. + post 1861.
114 **SANTULLANO, Donato**. Obra conocida (1851). SP (1882) con su hijo. + ante 1892. D/Santullano, con marco curvilíneo para la inicial (a veces se interpreta con equivocación como Santillana).
115 **SANZ, Miguel**. SP (1860) + ante 1884.
116 **SELLÁN SÁNCHEZ, Juan**. Madrid 1802/1803. Hijo de Juan y Josefa. Casó en 1823 con Isabel Zacarías de Mendoza y en 1862 con María Ruiz. Apz 1821; Real Fábrica de Platería de Martínez; 29–3–1831 (p), inc 22–2–1842. San Pedro (1824), Verónica (1830–1833), Amor de Dios (1836). SP (1838) carrera de San Gerónimo 1 (1882). + post. 1885. J./SELLAN (hasta 1865) y SELLAN con marco ondulado (1868–1884). Es posible que su hijo Juan Sellán y Vega (Madrid 1833) colaborara con su padre y por ello se cambiara el punzón; + 1880/1888.
117 **SORIA, Víctor**. Apz 1–5–1826. Of 27–6–1831. 28–12–1839 (o); su abuelo Narciso Severo. + post 1861.
118 **SUÁREZ, Isidro**. Madrid 1800. Apz 16–3–1814. Of 29–5–1820. 28–11–1827 (o); Juan Cano. MU (1834) Fábrica de condecoraciones militares en la calle Mayor (1843). + post 1864. Y/SUAREZ
119 **SUÁREZ MARTÍNEZ, Francisco**. Madrid 1802. Hijo de Eugenio y María. Casó antes de 1837 con Damiana de Arellano. Apz 29–7–1818. Of 28–2–1824. 28–9–1831 (o); Plácido Martín Sanz. Viento (1837–1839). AGC: San Sebastián 2 (1861–1868).
120 **SULSE GONZÁLEZ, Luis**. AGC (p, joyero) Jacometrezo 52 (1861–1868), Embajadores 4 (1868).
121 **TARQUIS menor, Juan**. Apz 30–12–1814. Of 23–12–1816. 28–1–1820 (o) su padre Juan. + post 1861.
122 **TASTÁS, Juan de la Cruz**. Hijo de Francisco, platero transeúnte. Apz 4–3–1835; Agustín Dubus. AGC (p) Tintoreros 2 (1861–1865).

123 TORRES, Manuel. Apz 29–11–1839; Víctor Soria. AGC (p) Desengaño 13 (1861).
124 URTIAGA, Julián. Apz 30–12–1818. Of 28–2–1824. 30–9–1824 (o); Juan Tarquis mayor. Preciados frente a la Huerta de las Descalzas. + post 1872.
125 VEGA, Eusebio de la. Apz 29–7–1845. Of 27–6–1848; Victoriano Vizcaíno. SP (1860).
126 VEGA, Manuel de la. AGC (p) Jacometrezo 44 (1861), Horno de la Vega 3 (1865–1868).
127 VEGA, María del Rosario. Viuda de Antonio Oltra García (Madrid. Casó antes de 1821. 27–2–1826 (o) + hacia 1839). AGC: Gorguera 43 (1861–1868) y Gorguera 13 (1865–1868).
128 VEGA Y AGUA, José. AGC (p) Preciados 35 (1861–1868).
129 VIDAL, Vicente. AGC (p) Cruz 7 (1866–1868). + post 1870. V.VIDAL
130 YRIS. Compañía de Seguros que adquirió en 1847 la Real Fábrica de Platería de Martínez; quebró en 1856. ojo YRIS ojo, para objetos de metal (1847–1856).

Uso y recurso de la plata labrada en la Córdoba moderna

MARÍA TERESA DABRIO GONZÁLEZ
Profesora Titular Jubilada. Universidad de Córdoba

Desde hace algunos años centra mi atención el estudio de la platería de uso doméstico de los siglos XVI y XVII en Córdoba, algunos de cuyos resultados se han dado a conocer en esta misma publicación[1]. En ellos se planteaba una primera aproximación a este tipo de piezas en el entorno cordobés, tomando como punto de partida las propias obras, analizando los principales plateros que las habían realizado, la clientela que las solicitaba y el valor representativo de algunos de estos objetos en la sociedad de su tiempo. En el presente estudio se intenta abordar el tema desde una perspectiva distinta, cual es la presencia de objetos de plata en los inventarios post mortem[2]; consecuentemente, se analizará la relación que se establece entre éstos y el estamento social del difunto, así como las variedades tipológicas que se observan, el aprecio económico de las mismas y las posibles referencias estéticas que sobre ellas se recojan en el texto. Para mayor claridad, se han establecido distintos apartados, en función del nivel social del difunto, con el fin de establecer entre ellos, si los hubiera, paralelismos y diferencias en la posesión de objetos suntuarios.

A pesar del abundante número de inventarios conservados en los archivos no-

1 M.T. DABRIO, "Algunas notas sobre platería civil en Córdoba", en J. RIVAS (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 251–268. ÍDEM, "Signos de representación en la platería civil cordobesa". *Estudios de Platería. San Eloy 2011*. Murcia, 2011, pp. 197–216. ÍDEM, "Trabajos de Martín Sánchez de la Cruz para la casa de Cardona en Lucena". *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia, 2012, pp. 177–194.

2 Aunque estas piezas suelen aparecer también en testamentos, memoriales y cartas de dote, lo hacen en proporción menor, de ahí que nos hayamos centrado en los inventarios. En ellos hay también presencia de joyas, pero la limitada extensión de que disponemos obliga a soslayar su análisis para otra ocasión.

tariales, en buena parte de ellos no aparecen referencias a objetos de plata; nuestro trabajo se ha basado, pues, en sesenta inventarios en los que hay, además de piezas de joyería, presencia de plata, tanto de uso doméstico como religioso. Cronológicamente abarcan desde 1593 hasta 1640, y en ellos se hallan representados los principales estamentos sociales de la ciudad. El grupo más numeroso corresponde al clero, donde se contabilizan veintiocho inventarios, la mayoría con abundantes piezas de plata; le siguen por cantidad los pertenecientes a la nobleza local, de los que se presentan seis. Finalmente se estudian diez inventarios de plateros, que constituyen un buen exponente de la situación del gremio en la ciudad[3].

Los inventarios post–mortem

La mayoría de los inventarios están redactados por los albaceas, por lo general el cónyuge vivo, hijos o parientes cercanos; en otros casos lo llevan a cabo personas ajenas al ámbito familiar, generalmente nombrados por el finado en su testamento, o incluso por los propios herederos, sin olvidar que algunas relaciones de bienes fueron hechas en vida del testador[4]. Como se ha dicho, representan a todos los estamentos sociales, pues aparecen desde destacados miembros de la nobleza local, como don Diego López de Haro, el veinticuatro Alonso de Armenta o el caballerizo real don Juan Jerónimo Tinti, hasta personas de las más variadas profesiones, como el mercader Juan Fernández Ortega, o el sastre Jerónimo Ortiz, así como los propios plateros, pasando por el clero, cuyos inventarios contienen, en la mayoría de los casos, el mayor número de piezas de plata, algunas de muy alto valor económico.

Casi todos los documentos consultados se atienen a una pauta común: el alcalde ordinario y el escribano público se desplazaban a la morada del difunto para dar fe *in situ* de los bienes objeto de inventario; ante ellos comparecían los albaceas, quienes enumeraban todas las propiedades y pertenencias reunidas en vida por el finado. Si los bienes eran cuantiosos, el procedimiento podía alargarse varios días, sucesivos o no, lo que en ocasiones provocó que el inventario no se concluyera[5]. Estructuralmente, estos inventarios se ajustan a un esquema bastante similar; primero se reseñan los bienes raíces, fundamentalmente casas, censos y tierras de labranza; seguidamente suelen enumerarse las piezas de plata, incluido el dinero, y las joyas, siguiendo con las prendas de uso personal, reseñándose indistintamente las de hombre y mujer. Luego figuran los objetos de ajuar doméstico, el mobiliario y por último, el menaje de cocina; sin embargo

3 Se han manejado también dieciséis inventarios correspondientes a profesionales varios y a personas de actividad desconocida a los que, por problemas de espacio, nos referiremos sólo de manera puntual.

4 Es frecuente que se designara para este fin a presbíteros o clérigos, con especial relación con el difunto, y que actúan a veces con otros miembros de la familia.

5 Así sucedió con los bienes del platero Martín Sánchez de la Cruz, iniciado el 17 de mayo de 1632, pero del que no se ha hallado continuidad ni en los meses ni años sucesivos.

no faltan ejemplos en los que las distintas partidas aparecen desordenadas y las piezas de platería se entremezclan con objetos sin ninguna relevancia.

Si el difunto era miembro de la nobleza o del clero, es frecuente que se incluyan también otros bienes, como pinturas, esculturas, tapices o libros; éstos últimos no suelen ser numerosos y a veces se les contabiliza como un bloque. Predomina la temática de carácter religioso, aunque hay también textos de historia, literatura, filosofía, etc. En aquellos casos en los que el difunto había ejercido alguna profesión, suelen aparecer objetos relacionados con ésta; así sucede con los boticarios, en cuyos inventarios se consignan pociones y redomas, plantas medicinales en el caso de médicos, libros si el difunto había ejercido de librero; si había sido mercader, se reseñan las mercaderías correspondientes: tejidos, hilaturas, especias, etc. Y en cuanto a los plateros, además de las herramientas y el utillaje necesario para la profesión, pueden aparecer también libros de estampas, dibujos, materia prima e incluso piezas en proceso de elaboración.

Aunque la mayoría de las veces las obras pasaban directamente a los herederos –viuda, hijos, sobrinos– hubo también situaciones en las que las piezas pasaron a manos ajenas. Sucede así cuando los albaceas han de recurrir a la venta parcial o total de los bienes para obtener liquidez, con el fin de saldar deudas o atender a los legados establecidos por el difunto. Entonces, una vez finalizado el inventario, se procedía a la venta de los citados bienes, que podían ser adquiridos mediante venta directa o a través de almoneda; en ambos casos se hacía constar el nombre del comprador, el peso de la pieza y la cuantía que se había pagado por ella.

Inventarios del clero

Es, como se ha dicho, el grupo más destacado, tanto por el número de inventarios hallados como por las cuantiosas piezas reseñadas en los mismos. En ellos están presentes todos los estamentos eclesiásticos: deanes, arcedianos, chantres, canónigos, racioneros, presbíteros y clérigos. Aunque la mayoría de los personajes son desconocidos, hay otros de especial relevancia, como el arcediano de Castro don Gonzalo Flores de Carvajal, o los canónigos don Álvaro Pizaño, don Diego López de Frómista y don Tomás Carrillo.

La mayoría de las piezas recogidas en estos inventarios eran de uso profano, lo que parece corresponder a esa tendencia que poco a poco va ganando terreno en la sociedad del XVII, según la cual la atracción por el lujo y el interés por la posesión de objetos suntuarios se convierte en una auténtica motivación, en el vehículo necesario para mostrar ante los demás la importancia social de quienes las tenían, y el clero no fue una excepción[6]. El gusto por los metales nobles no se circunscribió a los de uso sagrado, sino todo lo contrario; en los documentos manejados el número de piezas litúrgicas es bastante reducido, pues en ningún caso superan la docena. De

6 Sobre el tema véase M.C. HEREDIA, “Lujo y refinamiento. La platería civil y corporativa”, en R. SÁNCHEZ–LAFUENTE GÉMAR (coord.), *El fulgor de la plata*. Córdoba, 2007, pp. 69–70.

ellas, las más habituales son los cálices, con o sin patena, las vinajeras y las salvillas, siendo menos frecuente las cruces y los hostiarios[7].

Lo que verdaderamente predomina son las piezas profanas, especialmente las de vajilla, y las de iluminación, siendo excepcional la presencia de las empleadas en el aseo personal. El número es bastante variable, oscilando entre las dos piezas que poseyó el racionero don Cristóbal de Almoguera[8], hasta el importante conjunto de don Diego López de Frómista, con 115 piezas, de las que sólo doce eran para el culto[9]; don Álvaro Pizaño, reunió 105 piezas, unas pocas de ellas de uso sagrado, y don Tomás Carrillo de Mendoza poseyó 84, de las que sólo 10 eran objetos sagrados[10]. En ocasiones, a la muerte del poseedor, algunas de esas piezas profanas eran donadas a la Iglesia, lo que implica un cambio de función; jarros, bandejas, platones dejan de usarse en el servicio de la mesa para convertirse en objetos de uso litúrgico, o en meros exponentes de la riqueza del templo que los acoge, recogida a veces en la pintura de la época[11].

En determinados inventarios las piezas de culto aparecen formando un bloque, o mezcladas con las de uso doméstico. Así se aprecia en el caso del ya citado canónigo Diego López de Frómista, donde los cálices, vinajeras y salvillas alternan con azucareros, fuentes, pimenteros y jarros. Frente a algunos documentos que son extremadamente concisos, hay otros que son más explícitos, facilitando detalles sobre el valor económico, los rasgos formales de las obras, sin olvidar incluso ciertos aspectos relacionados con el cuidado y conservación de las mismas. En el inventario de bienes del deán don Fadrique Fernández de Córdoba, efectuado el 4 de septiembre de 1603, además de las piezas de vajilla, que ascendían a cuarenta y ocho, se recogen también otros objetos, destinados al mantenimiento y cuidado de la plata, tales como "un arca de pino de dos llaves para guarda de la plata... un aparador de madera de dos bancos y tabla para la plata... una caldera de cobre para limpiar la plata... seis paños de anglo (*sic*) para limpiar la plata"[12]. En este conjunto, donde no consta ninguna pieza de uso litúrgico, se contabilizan entre otras, media docena de

7 Algunas de esas piezas se donaban posteriormente a capillas o a los tesoros catedralicios, como demostración de su sentido religioso y de su afán por engrandecer el culto divino. Sobre las donaciones a templos véase J. RIVAS, "El patrocinio de las platerías catedralicias", en J. RIVAS (coord.) *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 479–498.

8 A ello hay que añadir un agnus dei y una sortija de granates, AHPCO. Sección Protocolos Notariales, Oficio 29, Legajo 10752 P, 1602, Julio 13, ff. 938v–939v.

9 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 29, Legajo 10763 P, 1612, Mayo 15, ff. 939v–942.

10 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 29, Legajo 10773 P, 1621, Abril 28, ff. 523–535. ÍDEM, Oficio 14, Legajo 14047 P, 1628, Mayo 9, sin foliar.

11 En *el bautismo de San Francisco*, pintado por Antonio del Castillo (Museo de Bellas Artes de Córdoba), en la década de 1660, se aprecia una mesa con varios objetos y dos pajes que portan una bandeja y un aguamanil. Sobre plata y pintura véanse M.C. HEREDIA, ob. cit., pp. 73–78. J. PORTÚS, "Belleza, riqueza ostentación. Significación y metáfora de la plata en el siglo de Oro", en R. SÁNCHEZ–LAFUENTE GÉMAR (coord.), *El fulgor de la plata*. Córdoba, 2007, pp. 31–32.

12 AHPCO. Sección Protocolos Notariales, Oficio 29, Legajo 10753 P, 1603, Septiembre 4, ff. 1417–1422.

cucharas, siete tenedores y platos de diferentes modelos, así como un barquillo de plata y varios candeleros.

También el canónigo Pedro Vélez Alvarado tenía "una caja con bisagras y cerradura dorada" donde guardaba los objetos litúrgicos de su uso. No obstante, la mayoría de las piezas que el canónigo atesoró en vida pertenecieron al ámbito doméstico, primando las de vajilla e iluminación; así aparecen los habituales saleros, azucareros y platos de pequeño formato, además de piezas de cubertería, entre ellas, "cinco cucharas de plata las cuatro pastoriles y la otra de pie de cabra" y "tres piezas de porcelana y platos de la India"[13]. Don Juan Sigler de Espinosa, además del arca para la plata doméstica, poseía otra caja para "la plata de camino", donde se transportaban todos los útiles necesarios para la comida en las jornadas de viajes[14]. En cuanto al racionero don Miguel Toboso, consta que tuvo "un arca de nogal grande con cuatro bolas en los pies con sus cerraduras", en la que guardaba las noventa y cinco piezas profanas y las ocho de uso litúrgico[15]. Pero también hubo miembros del clero que se vieron a veces forzados a empeñar sus objetos de valor por falta de liquidez, como sucedió al racionero Pedro de Céspedes, tío del afamado pintor Pablo de Céspedes[16].

Generalmente en los inventarios no se suele hacer mención del destino posterior de las piezas, aunque hay excepciones; así sucede con el arcediano de Castro don Gonzalo Flores de Carvajal que desempeñó este cargo en la catedral cordobesa hasta su muerte en 1605. Hijo de don Luis de Carvajal, veinticuatro de Baeza[17], había dejado por albacea a su hermano Ruy Díaz de Carvajal, avecindado en San Nicolás de la Villa y casado con doña Mariana Manrique. El proceso fue largo y complejo, pues el albacea, al poco de morir el arcediano, marchó a vivir a Granada. En el

---

13 AHPCO. Sección Protocolos Notariales, Oficio 22, Legajo 12424 P, 1599, Enero 30, sin foliar. El término *pastoril* se aplicaba por lo general a cucharas grandes, mientras que la referencia *pata de cabra*, parece referirse a la forma del mango. En cuanto a los *platos de Indias*, la parquedad del dato impide que podamos hacer un análisis más detallado, pues no se especifica si se refiere a lugar de origen o a una determinada modalidad, de la que no hemos hallado referencias. Sobre el tema, F. PUERTA ROSELL, *Platería madrileña. Colecciones de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 2005.

14 AHPCO. Sección Protocolos Notariales, Oficio 29, Legajo 10758 P, 1607, Enero 10, ff. 81v–86. Constaba de catorce piezas entre las que había saleros, vasos, platos y cucharas.

15 Tenía numerosos platos de diferentes tipologías, copas, jarros, bernegales y porcelanas, así como varios candeleros. AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 29, Legajo 10767 P, 1615, Julio 15, ff. 803–812. Había testado en enero de ese mismo año, ÍDEM, ff. 797–799.

16 Entre sus bienes, inventariados en 1601, constaban quince piezas de uso doméstico sin especial relevancia, excepto una cadena de eslabones empeñada en su sobrino Pablo de Céspedes, quien a cambio le había dado 700 reales. AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 22, Legajo 12428 P, 1601, Abril 26, ff. 625–632v. En el inventario de Pablo de Céspedes, realizado en 1608, se menciona, además de varios objetos de plata, una cadena de oro de eslabones, que bien pudiera ser la empeñada por su tío. P.M. MARTÍNEZ LARA, *Pablo de Céspedes. Estudio de los procesos de producción y asimilación entre Italia y España, entre el Renacimiento y el Barroco*. Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla, 2012, volumen II, p. 734.

17 Así consta en el testamento de Ruy Díaz de Carvajal, fechado en Córdoba el 20 de septiembre de 1607. AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 29, Legajo 10758 P, 1607, Septiembre 20, ff. 1560v–1562v.

inventario, hecho en abril de 1605, se recogen, además de varias heredades que el difunto poseía en tierras de Jaén, ropa de ajuar, quince libros sin especificar, unos tapices con la historia de Cleopatra y una buena cantidad de reales en plata. Figura también una serie de objetos de plata, principalmente piezas de vajilla, algunas adornadas con escudos de armas, y entre las cuales solo figura "un coponcito de plata dorado pequeño"[18].

El finado poseía más cantidad de plata, pues dos meses después Ruy Díaz procedió a vender algunos bienes de su hermano al racionero Damián de Vargas; entre ellos se incluían siete piezas para uso litúrgico valoradas –peso y hechura– en algo más de cuatrocientos ducados[19]. Por entonces el citado caballero ya residía en Granada, y ello le obligará a delegar en el presbítero Martín de Morales la prosecución de las tareas del inventario, incluyendo los vendidos a Vargas; para justificar el "olvido" aducía el haber tenido que mandar recomponer algunas piezas deterioradas; la venta de objetos por su parte, se justificaba por la necesidad de cubrir los gastos exequiales[20]. En la nueva relación, además de algunos ornamentos, figuran todas las piezas adquiridas por el mencionado presbítero, la mayoría doradas: una cruz, una fuente, un cáliz con esmaltes, dos vinajeras, un hostiario, y una campanilla, así como un atril plateado y un misal con manecillas de plata[21].

Dos años más tarde, en septiembre de 1607, Díaz de Carvajal comparece de nuevo ante el escribano para dar fe de la voluntad de su hermano en relación con la dotación de una capellanía en la iglesia prioral de San Gil de Baeza. A ese respecto declaraba que su hermano había querido donar al citado templo, para su servicio "todos los aderezos y plata de altar que él tenía", pero que a causa de su muerte no se había llevado a cabo la donación, lo que ahora quería hacer él[22]. Esta se componía esencialmente de piezas sagradas: las vendidas o depositadas en Vargas, varios ornamentos y además otros objetos inéditos, como dos candeleros blandoncillos, las cajas para guardar las piezas y "un frontal de altar de plata dorado todo con un cordoncillo de oro con su frontalera de arriba y de loseados de oro matizado que se apreció en doscientos ducados". El valor del legado de plata superaba los ocho

18 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 29, Legajo 10756 P, 1605, Abril 23, ff. 831v–833v. El arcediano había donado a la Catedral de Córdoba una cruz de plata con los Evangelistas y Padres de la Iglesia y un cáliz con patena. Cfr. M.A. RAYA RAYA, "El tesoro de la Catedral de Córdoba a través de los inventarios: un inventario de 1628", en J. RIVAS (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, p. 647.

19 Ninguna de esas piezas aparece en la relación anterior. AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 29, Legajo 10756 P, 1605, Junio 4, ff. 1163v–1167v. Igualmente le había vendido unas sargas de tafetán colorado y amarillo, ÍDEM, ff. 1168–1170. Es posible que no se tratase de una venta sino más bien de un depósito, a la espera de obtener liquidez.

20 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 29, Legajo 10756 P, 1605, Noviembre 7, ff. 2191–2192v.

21 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 29, Legajo 10756 P, 1605, Noviembre 15, ff. 2190–2194.

22 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 29, Legajo 10758 P, 1607, Septiembre 18, ff. 1544–1552.

mil trescientos reales[23]. Se donaba también una elevada suma de dinero, cuya renta habría de cubrir las necesidades del culto en la capilla. Para ello se establecían ciertas condiciones, entre ellas las referidas a la obtención del beneficio de la renta, a la fundación de una capellanía en caso de hipotética anexión de la iglesia a otra y a la obligación de misas; además se designaba como patronos a la casa de Juan de Carvajal, su hermano. Asimismo se daban instrucciones en relación con el adorno del templo en las festividades del Corpus Christi, para las que se traerían "música de cantores y ministriles de la iglesia mayor y una docena de sacerdotes con sus sobrepellices", así como sermón y procesión por la tarde. Finalmente quedaba estipulado que las citadas piezas de plata no podían ser prestadas a ninguna iglesia, salvo la Catedral, y si la familia fundaba otra capellanía, sí podían hacer uso de ellas.

En cuanto a don Pedro Fernández de Valenzuela, canónigo y maestrescuela de la Catedral, gozaba desde 1551 de capilla propia, titulada de la Asunción de Nuestra Señora[24]; a ella legó en su testamento varios objetos litúrgicos a saber, cáliz, patena, vinajeras y salvilla en plata dorada, y una campanilla de plata[25]. El canónigo falleció en noviembre de 1601, y el 10 de diciembre su hermano Luis de Valenzuela procedió a inventariar sus propiedades y bienes[26]. En lo referente a la plata, se relacionan casi setenta piezas, tanto domésticas como sagradas, que se describen con cierto detalle, incluyendo el peso de las mismas, de acuerdo a un memorial dejado por el difunto. Entre ellas había fuentes con escudos, jarros, saleros, papelinas, candeleros, platos grandes, platos trincheros, vasos, tintero y salvadera, unas en blanco y otras doradas, cuyo peso total superaba los 125 Kg. de plata.

A título de ejemplo pueden citarse "una pieza de plata en forma de bellota blanca y dorada que conforme al dicho memorial pesa dos marcos y cuatro onzas y cuatro reales... un barril de plata aovado con cadena y tapador que conforme al dicho memorial pesa cinco marcos y dos onzas". En cuanto a las piezas litúrgicas, además de las anteriormente citadas, se menciona "un [h]ostiario de plata dorado que conforme al dicho memorial pesa dos marcos y dos onzas y dos reales".

Diego López de Frómista accedió al canonicato en 1579, era doctor en Teología, y durante los años finales del quinientos ocupó el cargo de obrero mayor del templo catedralicio[27]. El citado canónigo había hecho testamento en 1609, y en él expresaba su deseo de tener enterramiento y capilla propios en el primer templo de la ciudad, con el compromiso de labrarla y dotarla de todo lo necesario en el plazo de 3 años

23 El valor total de plata y ornamentos arrojaba una cantidad superior a los dos mil trescientos ducados.

24 En ella trabajaron Hernán Ruiz II, Juan de Castillejo, Pedro Fernández Guijalvo y Fernando de Valencia. Cfr. M. NIETO, *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, 1998, pp. 398–399.

25 En este codicilo, daba también para uso de la capilla un platillo y unas vinajeras de estaño. AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 22, Legajo 12428 P, 1601, Septiembre 24, ff. 1475–1476v.

26 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 22, Legajo 12429 P, 1601, Diciembre 10, ff. 1588v–1600. Además se reseñan numerosos bienes raíces, animales, cereales, mobiliario, paños de corte, ropa de vestir, una silla para montar a la jineta, sillones de litera, etc.

27 M. NIETO, ob. cit., pp. 445 y 595.

a partir de su adjudicación[28]. Por razones que se desconocen, hasta 1611 no se hizo efectiva la petición; según Nieto, el Cabildo, acordó cederle la capilla central “de las colaterales del Coro”, tal y como el interesado había solicitado[29]. Pero don Diego falleció el 15 de mayo de 1612, cuando aún no se habían iniciado las obras. Por esa razón la construcción de la capilla y su posterior exorno se llevó a cabo bajo la supervisión de los albaceas, iniciándose los trabajos en 1614[30]. Aunque la capilla, nombrada de Jesús, María y José, ha sido considerada obra anónima, en realidad trabajaron en ella tres maestros: Sebastián Vidal en el retablo, Gabriel de Ribera en la rejería y en la pintura el italiano Gerolamo Lucente da Correggio, por entonces afincado en Sevilla, donde había realizado las pinturas del Retablo de la iglesia de San Martín[31].

Además de las cantidades destinadas por el difunto para las obras, había otra disposición relativa al ajuar litúrgico: “Mando que todas mis casullas y ornamentos y plata que tengo para el servicio del altar queden para servicio de la dicha capilla y de su capellán y capellanes”[32]. No obstante el grueso de sus piezas eran objetos de uso doméstico: fuentes, jarros, platos trincheros, copas, candeleros e incluso una bacía con su caja[33]. Algunas de estas piezas estaban a cargo de Jerónimo de Aguilar, repostero del canónigo, como consta de la relación firmada por éste cuando entró a su servicio en 1605[34].

En el inventario del canónigo Alonso de Buitrago, realizado en agosto de 1614, pocos días después de su muerte, encontramos detalles formales de las piezas. Los albaceas fueron sus hermanos Andrés y Antonio y, como es habitual, se consignan muebles, ropa de vestir y de ajuar, así como útiles diversos. En cuanto a plata, se

28 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 29, Legajo 10763 P, 1612, Marzo 15, ff. 922–932v. Aquí se hace constar que el canónigo había testado en 1609 estableciendo todas las disposiciones necesarias para la obra de su capilla.

29 La elección del lugar fue supervisada por el arquitecto Blas de Masabel. AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 29, Legajo 10762 P, 1611, Septiembre 6, f. 1236. Según Nieto, el Cabildo se reunió el 27 de agosto de 1611, y la concesión se le dio el 30 del mismo mes. Cfr. M. NIETO, ob. cit., p. 445. M.T. DABRIO–M.A. RAYA, “La sacralización del entorno”. *Del Islam al Cristianismo: La catedral de Santa María*, en A. VILLAR (coord.), *Córdoba Capital*, volumen 2. Córdoba, 1993, p. 71.

30 Aunque Nieto da como fecha de la muerte el 12 de junio, por ser la que figura en la losa sepulcral, los documentos manejados mencionan siempre que el fallecimiento tuvo lugar el 15 de mayo de 1612.

31 J. FERNANDEZ LÓPEZ, *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII.* Sevilla, 1991, pp. 80–81. En la actualidad estamos preparando un artículo sobre la realización de esta Capilla.

32 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 29, Legajo 10763 P, 1612, Mayo 15, ff. 922–932v. Es posible que, como en otros casos, tales objetos pasaran a engrosar el patrimonio catedralicio cuando las capillas dejaron de cumplir su función. Entre las piezas desaparecidas o expoliadas que M. Nieto menciona en su libro no figura ninguna vinculada a este canónigo. Cfr M. NIETO, ob. cit., p. 628–629.

33 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 29, Legajo 10763 P, 1612, Mayo 15, ff. 939v–942.

34 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 29, Legajo 10756 P, 1605, Noviembre 9, ff. 2121–2122v.

recogen seis objetos de uso litúrgico y setenta y dos de uso doméstico, entre ellos 33 platos de diferentes tipologías, varios azucareros, saleros y "un mondadientes de oro de cuatro piezas con su asa"[35]. Un año después, el 12 de febrero de 1615, los citados albaceas compraron gran parte de estas piezas, recogidas en un memorial rubricado ante el escribano público[36]. Adquirieron cuarenta y tres piezas de vajilla, por un valor superior a 5.000 reales. Entre las adquisiciones destacan "una fuente de plata dorada de peso y hechura en cuatrocientos y cuarenta y cinco reales... Dos jarros de plata dorados de peso y hechura trescientos y noventa y ocho reales y medio... Un bernegal de plata dorada en doscientos y dos reales y medio de peso y hechura" y "tres platones de plata de peso y hechura seiscientos y dos reales".

Un caso diferente es el de los bienes de don Tomás Carrillo de Mendoza[37]. Fallecido el 6 de mayo de 1628, había ingresado en el cabildo en 1594, del que llegó a ser prior[38]; tuvo en la Catedral la Capilla de Santo Tomás, cuya adjudicación casi vino a coincidir con su muerte, quedando a cargo de los albaceas su fábrica. Ubicada junto a la de López de Frómista, los trabajos se iniciaron en julio de 1628, encargándose la parte estructural a los maestros Juan de Aranda, que por entonces trabajaba en el retablo mayor, y Juan Durillo, mientras que las labores de rejería se concertaron con Alonso Jiménez y Francisco Fernández Mohedano[39].

Tres días después del fallecimiento del ilustre canónigo sus albaceas iniciaron el inventario de sus abundantes pertenencias, operación llevada a cabo en varias sesiones. Además de censos, prendas de vestir, útiles de cocina y piezas de mobiliario, se recogen en el documento otros objetos de interés. Así figuran 47 pinturas de temáticas variadas: escenas religiosas, paisajes, asuntos de género y representaciones mitológicas, como "un cuadro de la diosa Venus y Cupido por guarnecer" y "otro cuadro de una ninfa con una garla (*sic, garza?*) por guarnecer". También se reseñan varios mapas, entre ellos "[un] mapa pequeño de Antuerpia", además de un organito y un clavicordio. Que don Tomás fue hombre con inquietudes intelectuales queda corroborado por su biblioteca, formada por una treintena de ejemplares, entre los que predominaban libros de historia, en español e italiano; entre ellos "Conquista de las Islas Molucas", "otro libro de Historia del Mundo italiano parte segunda", "otro libro de la Jerusalén Conquistada en italiano", además de libros devocionales, como el "Flos sanctorum" de Villegas y un curioso ejemplar de "dos tomos pequeños del maestro en ladino"[40].

35 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 29, Legajo 10766 P, 1614, Agosto 12, ff. 1268–1273.

36 Memorial de los objetos adquiridos de los bienes dejados por don Alonso de Buitrago. AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 29, Legajo 10767 P, 1615, Febrero 12, ff. 191–197v.

37 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 14, Legajo 14047 P, 1628, Mayo 9, sin foliar. Lo realizaron los canónigos Andrés Chirinos de Morales y Antonio Torralbo, y el licenciado Jacinto de Vargas.

38 M. NIETO, ob. cit., p. 446.

39 De momento no hemos hallado referencias en relación con la pintura que lo adorna.

40 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 14, Legajo 14047 P, 1628, Mayo 9, sin foliar.

La plata, de la que constan 72 piezas de uso doméstico, se inventarió el 11 de mayo, indicándose la presencia de escudos, de ornamentación y si eran en blanco o doradas; una de las apreciaciones más curiosas va referida a los jarros, de los que se citan tres, uno definido como "antiguo", y los otros dos como "modernos". Se hace mención de que el difunto había legado a la Catedral algunas piezas, a saber "una fuente grande dorada hecha en Indias de oro plata de relieve de peso de mil y ochocientos reales poco más o menos y esta el difunto la mandó a la Santa Iglesia de Córdoba donde ha sido prebendado... Dos frascos dorados con sus cadenas y tapadores que estos asimismo juntamente con la fuente antecedente el difunto los manda a la dicha Santa Iglesia"[41]. En contraposición, el ajuar litúrgico era muy reducido, pues además de dos cruces con reliquias, se mencionan tres cálices dorados, uno de ellos con esmaltes, y otro calificado de "antiguo" y sin patena, que estaba empeñado, dos patenas, y dos vinajeras de altar doradas y esmaltadas con óvalos de oro. Se relacionaban también tres casullas de diferentes tejidos y colores, con los correspondientes complementos.

Por lo que se refiere al inventario del canónigo don Álvaro Pizaño de Palacios, se efectuó entre los días 28 de abril y 4 de mayo de 1621[42]. Pizaño había sido canónigo de escritura y lectoral de la Catedral, y desempeñó un destacado papel en los tensos momentos vividos en la ciudad en 1615, por la cuestión inmaculadista, sobre la que escribió dos discursos que se imprimieron en Sevilla; su devoción a este misterio le llevó, además, a dotar una fiesta en honor a la Virgen en la Catedral[43]. El 26 de abril de 1621 el canónigo redactó un memorial, que no pudo firmar por la gravedad de su estado, donde entre otras, se recogían dos disposiciones de especial significación: una manda de 300 reales pata dotar "una fiesta de la Purísima Concepción de Nuestra Señora en esta Santa Iglesia con su procesión, misa y sermón", que habría de hacer el canónigo de escritura, y otra de doscientos reales "para la custodia de las monjas de la Encarnación de Córdoba y que no sea menester esperar que yo muera porque mi voluntad es que luego se les den"[44].

El 28 de abril se dio comienzo al inventario que se realizó durante varios días; en la primera sesión se consignan, entre otros bienes, cuadros con temas religiosos y paisajes flamencos, una cajita con cuchillos damasquinos con guarnición de plata, así como cucharas y cuchillos de nácar. En la segunda jornada tocó el turno a la plata; se mencionan unos pocos objetos de uso litúrgico: un cáliz con

41 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 14, Legajo 14047 P, 1628, Mayo 11, sin foliar.

42 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 29, Legajo 10773 P, 1621, Abril 28, ff. 523–535.

43 J. GOMEZ BRAVO, *Catálogo de los obispos de Córdoba*. Córdoba, 1778. T. II, p. 587.

44 Memorial de don Álvaro Pizaño de Palacios. AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 29, Legajo 10773 P, 1621, Abril 26, f. 522 y v. Es posible que se refiera a la custodia que el platero Juan Bautista de Herrera concertó con este monasterio y que en 1621 aún no estaba concluida. Cfr. M.T. DABRIO, "Aportación al platero Juan Bautista de Herrera". *Laboratorio de Arte* nº 23. Sevilla, 2011, pp. 175–176.

patena, dos vinajeras y una salvilla con esmaltes, todas doradas, además de un hostiario de plata en su color. A ello sigue una abundante colección de plata doméstica, dividida en dos series; la primera, compuesta por cuarenta y ocho piezas, tanto de objetos de vajilla como de iluminación, dorados y en su color; la segunda serie, guardada en un cofre "de acero de hierro", la formaban otras cuarenta y siete piezas, entre las que figuraban cucharas pastoriles, tenedores, una forchina, platones grandes y medianos, una cantimplora, una fuente grande parcialmente dorada, platos trincheros pequeños y un jarro pequeño dorado[45].

Quizá por razones de liquidez, los albaceas procedieron a vender en almoneda los bienes dejados por Pizaño, encargando de la gestión al ministril Juan Chamizo; lo vendido se recogió en un memorial, presentado ante escribano el 13 de julio, que se entregó a uno de los albaceas, el licenciado Alonso Gutiérrez. Además de la relación de los objetos vendidos, se describen las piezas, quién las había adquirido y el precio pagado por ellas, incluido el valor de la hechura. Junto a ropas y otros enseres, se vendieron 40 objetos de plata, por los que se obtuvo una cantidad cercana a los 6.100 reales[46]. Es posible que se formaran lotes, pues casi todos los compradores adquirieron más de una pieza. Salvo un bernegal que fue comprado por don Pedro de Saavedra, del que no hay mención anterior, el resto de las piezas se corresponden con las reflejadas en los correspondientes inventarios. El lote más caro fue el adquirido por el ministril Diego Jiménez y estaba formado por veinte platillos que se valoraron en 2.339 reales; la pieza de menos precio fue una forchina, que se llevó don Andrés Cortés, quien adquirió también una fuente de plata valorada en quinientos ochenta y tres reales. El racionero Juan de Amaya pagó setecientos nueve reales por una fuente parcialmente dorada y el arcediano de Pedroche compró cuatro platillos por cuatrocientos veintitrés reales. También salieron en la subasta varios cuadros, sargas y piezas de mobiliario realizadas en madera de caoba.

Un caso excepcional es el del chantre don Alonso de Miranda, quien había indicado de modo expreso que "quiero y es mi voluntad no se entremetan en querer inventariar mis bienes ni saber la cantidad que son ni pidan fianzas a la dicha señora doña Ana porque yo lo remito todo a su buena conciencia y que mirará por el aumento de la dicha hacienda, y si contra ella intentaren cosa alguna sea en sí ninguno y ni más ni menos ningún señor prelado ni visitador ni otro juez le pueda pedir cuenta porque como dicho tengo lo remito todo a su conciencia"[47].

45 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 29, Legajo 10773 P, 1621, Abril 29, ff. 536–541. El inventario continuó los días 30 de abril y 4 de mayo, afectando a ropa, menaje de cocina, censos, piezas de vidrio, alimentos, además de ocho cuadros representando a los Evangelistas y a los "Cuatro Doctores", que suponemos más bien se refiere a los Cuatro Padres de la Iglesia.

46 Almoneda de los bienes del canónigo Álvaro Pizaño de Palacios. AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 29, Legajo 10773 P, 1621, Julio 13, ff. 815–817.

47 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 29, Legajo 10770 P, 1618, Noviembre 20, ff. 1481–1486.

La nobleza

Como se ha señalado repetidamente, la ostentación, el lujo y la apariencia se convirtieron en armas poderosas para el encumbramiento social, y para demostrarlo nada mejor que la posesión de objetos suntuarios –sobre todo joyas y plata–[48]. Para buena parte de la sociedad de este siglo, la necesidad de demostrar la pertenencia a un estamento privilegiado, poseedor de riquezas abundantes, se hizo acuciante hasta el punto de provocar situaciones realmente dramáticas. Se adquieren y atesoran estos preciados bienes, no tanto por afán coleccionista, aunque también, sino especialmente como prueba evidente de poder, y en último extremo, como forma de obtener liquidez si la situación así lo requería.

Para hacer patente el rango del propietario, se hizo habitual la exposición de tales objetos en las piezas más destacadas de la vivienda, sobre todo en las celebraciones de cierta importancia; para ello se disponía de un mobiliario apropiado, como los aparadores y los escaparates o gradillas, de lo que hay testimonios abundantes en la pintura de la época. Así los invitados podían contemplarlos y admirarlos, al mismo tiempo que quedaba demostrada la relevancia social del anfitrión[49]. Sin embargo, el hecho de que en los inventarios se mencionen arcas, arcones y cajas destinadas a guardar la plata, nos hace pensar que esas ricas y abundantes vajillas no se tenían en exposición permanente, sino que se haría de modo excepcional, permaneciendo ocultas y a buen recaudo la mayor parte del tiempo.

Al contrario del clero, la muestra de inventarios del estamento nobiliario es muy reducida, lo que ha de considerarse más como fruto de la casualidad que como signo generalizado de carencia patrimonial[50]; dentro del periodo cronológico al que nos hemos ceñido, los documentos manejados corresponden a los siguientes señores: don Diego López de Haro, don Luis Ponce de León y Aguilar, don Alonso de Armenta, don Juan Jerónimo Tinti, don Diego de Valdivieso y don Fernando de Barrasa. Como puede verse, a excepción de don Diego López de Haro, marqués del Carpio, no son personajes de la alta nobleza, sino señores destacados en el entorno de la ciudad, claros exponentes de esa aristocracia local andaluza, deseosa de emular a la Corte, pero que a la vez no invierte de modo desmesurado en objetos suntuarios. En ninguno de ellos se aprecian relaciones cuantiosas de propiedades ni de ajuar de plata, mostrándose un panorama bastante alejado de las grandes colecciones conocidas de otros nobles andaluces[51].

No faltan ejemplos en periodos precedentes de inventarios de la nobleza con

48 Sobre el particular, M.T. DABRIO, “Algunas notas...” ob. cit., pp. 251–268. ÍDEM, “Signos de representación...” ob. cit., pp. 197–216.

49 J. PORTÚS, ob. cit., pp. 31–32.

50 No hay que olvidar que muchos de estos nobles tenían casa en la Corte, por lo que, si sobrevenía la muerte, testaban allí.

51 Heredia ha publicado recientemente el inventario del V duque del Infantado, en el que se contabilizan más de un millar de objetos de plata labrada. C. HEREDIA, “El patrimonio suntuario de los V duques del Infantado”, en J. RIVAS (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia, 2012, pp. 241–256.

abundante presencia de objetos suntuarios. En la relación de los bienes de Doña Catalina Fernández de Córdoba, marquesa de Priego y condesa de Feria, fallecida en 1569[52], además de un cáliz, una cruz, un hostiario, unas vinajeras con salvilla y dos candeleros, piezas que suponemos destinadas al servicio de su oratorio, se contabilizan 174 objetos de uso doméstico, sobre todo piezas de vajilla, con más de un centenar de platos de diferentes tamaños y modelos, algunos de ellos labrados en Sevilla. Sin embargo, en los años objeto de nuestro estudio las fuentes ofrecen una realidad algo diferente, pues si bien coinciden en tipologías y usos, en lo relativo al aspecto cuantitativo el resultado es otro.

Como sucedía con el clero, hay que resaltar que entre los objetos inventariados predominan los destinados al servicio de mesa, seguidos por los de iluminación, ocupando el último lugar los dedicados al aseo personal. El inventario más temprano en fecha es el de don Diego López de Haro y Sotomayor, marqués del Carpio, realizado en octubre de 1599. Don Diego había sido designado por Felipe II para dirigir la construcción de las Caballerizas Reales; su celo en el cuidado de la yeguada real dio como fruto la creación de la raza del caballo andaluz, de la que ha sido considerado artífice[53]. A su muerte, a solicitud de su hijo don Luis Méndez de Haro, marqués del Carpio, el 6 de octubre de 1599 se procedió al inventario de todas sus posesiones, en cuya relación se invirtieron varios días. Posteriormente será su hermano don Juan de Haro, caballero de la Orden de Santiago, que residía en Córdoba, el encargado de culminarlo[54].

En las primeras sesiones se mencionan propiedades, censos, objetos de mobiliario, y así como abundantes objetos relacionados con la monta y el arte de la caballería: frenos para jineta y brida, petos, herraduras, pretales, cabezones, espuelas, cabezadas, morriones, guarniciones para montar a la brida y a la jineta, escopetas, además de varias espadas, entre ellas una calificada de "tudesca". Hay también abundante cantidad de prendas de vestir, muchas adornadas con hábitos de Calatrava, aunque no se precisa si son bordados o de joyería; hay asimismo una relación de obras pictóricas de temática religiosa.

En la sesión del 14 de octubre se inventarió la plata, que estaba depositada en un cofre. La relación, compuesta por veintitrés objetos, corresponde a piezas de vajilla, iluminación y aseo. Destacan jarros, salvillas y platos de diferentes tamaños; con respecto a los trincheros se hace constar que "en poder de Ginés Martínez platero vecino de Córdoba están dos platos trincheros de plata viejos que se le llevaron en vida del dicho don Diego por su mandado que los llevó Pedro de Vergara su

52 El inventario fue dado a conocer en A. URQUIZAR, *El renacimiento en la periferia. La recepción de los modos italianos en la experiencia pictórica del Quinientos cordobés*. Córdoba, 2001, pp. 353–355. Sobre su relación con Montilla E. GARRAMIOLA, *Montilla. Guía histórica artística y cultural*. Córdoba, 1982, p. 39. M.T. DABRIO, "Signos de representación..." ob. cit., p. 205.

53 Sobre el particular véase *2000 años de nuestro caballo. II Jornadas Ecuestres. Foro de opinión El caballo español.* Sevilla, 2001.

54 AHPCO. Sección Protocolos Notariales, Oficio 22, Legajo 12425 P, 1599, Octubre 6, sin foliar. Se inició el 6 de octubre y se acabó el 23 del mismo mes.

criado", probablemente para ser reparados, o para modelo de un nuevo encargo[55]. A estas piezas se añadieron otras treinta y cuatro, también guardadas en un cofre y que, según testimonio del citado don Juan de Haro, estaban depositadas en la casa solariega de El Carpio. Junto a objetos habituales –azucareros, pimenteros y salvillas–, se mencionan diecinueve platos de diferentes tipos y tamaños, papelinas, copas altas, y "una confitera con su cuchara dorada"; sin embargo no se reseñan ni cucharas ni tenedores, ni tampoco consta ninguna pieza para aseo personal.

Don Luis Ponce de León y Aguilar dejó a su muerte un conjunto de bienes con predominio de censos y prendas de vestir, según lo inventariado por su suegro en febrero de 1600[56]. La presencia de la plata es más bien reducida, con sólo cinco piezas, siendo reseñable únicamente "una piña de plata dorada para agua de olores", usada para el aseo. Algo similar sucede con don Alonso de Armenta, caballero veinticuatro de Córdoba, cuya fortuna, al menos en el terreno suntuario, no fue muy abundante. En el inventario de sus bienes se contabilizan trece piezas de vajilla, –cucharas, tenedor, bernegal, salero y jarro–, además de una imagen de la Virgen de plata[57].

Don Juan Jerónimo Tinti, que había sucedido en el cargo de Caballerizo Mayor al marqués del Carpio, falleció en Córdoba en 1618, designando por albacea a don Alonso de Cuéllar, párroco del Sagrario[58]. Además de los consabidos objetos de menaje de hogar y prendas de vestir, lógicamente figuran objetos relacionados con la monta, así como pinturas de temática religiosa y una serie de piezas de vajilla, entre las que había cucharas, tenedores y bernegales; se mencionan también cincuenta y dos reales de a dos en plata y "una escribanía con su aderezo", objeto no muy habitual pero de uso necesario en un personaje al servicio del monarca, al que debía informar puntualmente de los asuntos de su yeguada. Cinco años más tarde muere don Diego de Valdivieso, que había sido palafrenero en las caballerizas reales, quien dejó un legado reducido en el que se reseñan algunas piezas de plata para el servicio de mesa[59].

Más cuantioso en cuanto a piezas de plata es el inventario de don Fernando de

55 Consta documentalmente que este platero, nieto del maestro Diego Fernández Rubio el Mayor, hijo de Gregorio Martínez y sobrino de Ginés Martínez, ambos plateros, realizó piezas de vajilla para diferentes clientes. Véase M.T. DABRIO, "Algunas notas..." ob. cit., p. 260. ÍDEM, "Diego Fernández, un platero cordobés de seis cabezas". *Estudios de Platería. San Eloy 2001*. Murcia, 2001, pp. 63–64.

56 AHPCO. Sección Protocolos Notariales, Oficio 29, Legajo 10749 P, 1600, Febrero 26, ff. 228–231.

57 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 22, Legajo 12445 P, 1613, Octubre 12, sin foliar. En 1603 este caballero había realizado el inventario de los bienes dejados por su hijo don Francisco, en el que no constan objetos de plata. AHPCO. Sección Protocolos Notariales, Oficio 29, Legajo 10753 P, 1603, Noviembre 11, ff. 1970–1974.

58 AHPCO. Sección Protocolos Notariales. Oficio 14, Legajo 14038 P, 1618, Noviembre 6, ff. 1116–1118v. El inventario se interrumpe, pero se retoma en los folios 1123v–1125, donde se recogen mayoritariamente los objetos relacionados con la doma y monta de caballos.

59 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 29, Legajo 10775 P, 1623, Diciembre 11, ff. 1351–1352v.

Barrasa y Cárcamo, caballero de la orden de Calatrava, en la que había ingresado en 1619, que estaba avecindado en Lucena, donde se redacta el documento ante el escribano Fernando Martínez el 7 de diciembre de 1626; la relación de sus propiedades fue hecha por su hija doña Alberta Barrasa y Cárcamo, quien a renglón seguido se llevará consigo "todos los oros plata y otras cosas de que dio recibo al señor licenciado Gaspar Álvarez"[60]. En el citado documento, en primer lugar aparecen consignadas numerosas joyas y se hacen constar varias cantidades en metálico de monedas de plata y de oro. En un segundo apartado se relacionan las piezas de plata, hasta un total de ochenta y cinco, la mayoría de vajilla y de iluminación, además de "un papel con cantidad de plata quemada". En el citado conjunto encontramos, no sólo las piezas más frecuentes del servicio de mesa, sino también otras de las que hasta ahora no habíamos hallado ejemplos, como es el caso de un braserito de mesa y de unas espuelas de plata, y sobre todo las destinadas al uso y aseo personal: dos bacías de distinto tamaño, dos azafates pequeños, un bufete pequeño y dos pomos.

Inventarios de maestros plateros

En este apartado contamos con diez inventarios que hemos dividido en dos bloques: uno, correspondiente a maestros de escasa trascendencia histórica, pero que ofrecen detalles interesantes con respecto a la profesión, y otro en el que figuran maestros de reconocida trayectoria, como luego se dirá.

Dentro del primer grupo, el más temprano cronológicamente es el inventario de bienes del platero Alonso de Montemayor, realizado en 1537. Por los objetos reseñados parece claro que buena parte de su actividad se centraba en la realización de jaeces, tanto del tipo morisco como del "romano", de los que constan al menos dos pares de cada modalidad. Además se mencionan cinco puñales, uno de ellos de oro, labrados "del romano" y otros varios objetos, entre los que destacan un tazón con bebedero y "un jarro flamenco de plata marcado de Gómez de Luis"[61].

El 18 de agosto de 1582 se inventariaron los bienes del platero Gómez Gutiérrez. Había casado en 1564 con Leonor Ortiz quien aportó en su dote, entre otras piezas de ajuar doméstico "dos platos de plata"[62]. En 1570 había redactado un primer

60 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, (Sección Lucena), Oficio 4, Legajo 3043 P, 1626, Diciembre 7, ff. 2437–2447.

61 Lo escueto de la referencia impide hacer conjeturas sobre esta pieza, pero es posible que aluda a los modelos llegados de Amberes, de pie alto y alargado con cuerpo abombado, como el conservado en la catedral de Sevilla. AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 1, Legajo 16782 P, 1537, mayo 30, ff. 318–321v. En cuanto al platero, desconocemos quien pudo ser este artífice; Merino Castejón cita entre los plateros cordobeses a un Gome de Luna, activo en 1504 y a Gome de Luque, activo en 1517, por lo que pudo ser alguno de ellos, aunque no podemos precisarlo; Cfr M. MERINO CASTEJÓN, "Estudio del florecimiento del gremio de la platería en Córdoba y las obras más importantes". *BRAC* nº 26. Córdoba, 1930, p. 74. Por su parte José de la Torre sólo recoge el testamento de María de la Cuerda, viuda de un platero llamado Gome de Luque, fechado en 1566. Cfr. J. DE LA TORRE Y DEL CERRO, *Registro documental de plateros cordobeses.* Córdoba, 1983, p. 38, referencia nº 115.

62 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 7, Legajo 1291 P, 1564, julio 22, ff. 51–53v.

testamento, que quedó sin efecto al redactar uno nuevo el 16 de agosto de1582; en éste reconocía no sólo algunas deudas contraídas con otros plateros, sino también las que otros, colegas o clientes, tenían con él; entre ellos, Miguel Martínez Serrano, receptor de la Audiencia de Granada, que ascendía a cuarenta y un ducados y seis reales, que aún le debía "de un jarro, y un cubilete y un salero de plata y una caja en que se lo envié", Bartolomé de Escalona platero jerezano, al que había enviado obras, y el también platero Cristóbal Bautista, al que había dorado unas estriberas, unas astas y unas fundas[63]. Por lo recogido en el inventario, parece que Gómez Gutiérrez se dedicaba más a labores de joyería que a la plata propiamente dicha[64].

En 1598 se redacta el inventario de bienes del platero Cristóbal de Escalante. De todo lo consignado, el mayor interés se centra en la relación de las herramientas propias del oficio; se mencionan moldes de plomo, tases, fuelles y pesos, así como varios cajones "del oficio de platero" y una docena de "buriles de Flandes"[65]. También entre las pertenencias del platero Andrés de Roa, fallecido en 1607, figuran útiles y herramientas del oficio. También se mencionan un pretal y unas chapas de plata sin terminar, encargo de un cliente, que no se habían abonado en su totalidad, así como otras piezas para jaeces, varias sortijas y piedras preciosas[66]. En cuanto a la relación de bienes de Alonso de Casas, fechada en 1611, se observa mayor número de útiles profesionales; además de los ya enumerados se consignan "ocho papeles de dibujos", y "veinte y un óvalos de plata esmaltados que pesan diez y ocho reales y medio"; en cuanto a deudas, se alude a que estaban sin pagar las hechuras de los cuerpos de cuatro jarros de plata que había labrado para otro platero[67].

En el segundo grupo de inventarios mencionado anteriormente hemos analizado los relativos a cuatro notables maestros cuya labor ha dejado huella en la platería cordobesa: Rodrigo de León, Jerónimo de la Cruz, Martín Sánchez de la Cruz y Pedro Sánchez de Luque. El inventario más temprano es el de Rodrigo de León, fallecido en Córdoba en 1609[68]. Es uno de los documentos más precisos, realizado en dos sesiones por su hijo y albacea Rodrigo de León, que era clérigo. En la primera sesión, junto a los bienes raíces y los censos, se declaran piezas de ajuar

63 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Oficio 22, Legajo 12388 P, 1582, Agosto 16, ff. 109–112.

64 Entre los objetos citados destaca "Un papagayo de oro con una perla y espejo esmaltado de verde que pesó cuatro castellanos y seis tomines". AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 22, Legajo 12388 P, 1582, Agosto 18, ff. 117–120.

65 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 35, Legajo 9461 P, 1598, Octubre 31, ff. 1452–1455. En los días anteriores el platero hizo testamento y dejó en depósito algunas de sus obras en otros plateros y en su hijo, también platero. AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 35, Legajo 9461 P, 1598, Octubre 27, f. 1445 y v. ÍDEM, Oficio 35, Legajo 9461 P, 1598, Octubre 27, f. 1446 y v.

66 AHPCO. Sección Protocolos Notariales, Oficio 22, Legajo 12439 P, 1607, enero 22, sin foliar.

67 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 4, Legajo 1606 P, 1611, Noviembre 8, ff. 2135– 2138.

68 Sobre el platero puede verse M.T. DABRIO, "Obras de Rodrigo de León en la Catedral de Córdoba". *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 107–126.

de casa, mobiliario diverso y menaje, así como ciertos útiles del oficio: pesos, yunques, chambrotas, martillos grandes y pequeños, compases, cinceles y "un torno con sus cabezas tornillos y llave para tornear plata"[69]. La segunda sesión fue el 15 de mayo, y es sin duda la de mayor interés para nuestro estudio; se registran no sólo más instrumental del oficio, sino también las obras que habían quedado en el taller sin concluir, y la serie de deudas que determinados clientes tenía contraídas con el platero. Entre las herramientas del oficio se contabilizan un cajón de moldes, una gaveta de estampas y dibujos y un cajón de moldes de yeso. En cuanto a las obras, se mencionan una cruz y unas vinajeras con salvilla para la iglesia de San Lorenzo, dos custodias de plata para la villa de Pedroche, una acabada y otra a medio hacer, y un cáliz para la Compañía. Entre los deudores figuran el deán don Diego Sarmiento y Luna, el canónigo Alonso Venegas Cañaveral, y el arcediano de Pedroche don Francisco de Vera y Aragón, todos "por obras que se le han hecho", aunque no se especifica la cuantía de las mismas[70].

Antes de su muerte, acaecida en 1629, Jerónimo de la Cruz dejó redactado testamento, designando como albaceas a su mujer, Catalina López de la Pastora y a su hijo Diego Sánchez de la Cruz, presbítero en Villafranca; la mayoría de las disposiciones son de índole espiritual o familiar, a excepción de dos: el encargo al hijo del cobro de las deudas, y el legado que dejaba a su oficial Domingo López, platero de mazonería, a saber "todas las piedras de bruñir que parecieren ser mías"[71].

El inventario se hizo los días 17 y 22 de octubre en presencia de la autoridad competente. En el primero de ellos, además de ciertas piezas de mobiliario doméstico, se recogen algunos útiles del oficio, como tres bancos, dieciocho martillos de diferentes tamaños, varios tases, moldes de latón, pesos y un balanzón de cobre[72]. En el inventario del día 22 aparecen consignadas, sobre todo, piezas de platería[73]. Aunque no se indica de modo expreso, la tipología y el número de las mismas, hacen suponer que no se trata de objetos de uso familiar, sino de piezas destinadas a la venta, que estarían guardadas en la tienda–taller. Si se exceptúa un "aderezo de capilla que es cáliz vinajeras y salvilla de plata", las piezas reseñadas son exclusivamente para uso doméstico, predominando las empleadas en el servicio de mesa. Además de "un taller de plata con cinco piezas que son salero, azucarero, pimentero aceitera y

---

69 Las reseñas de estos documentos las publicó J. DE LA TORRE Y DEL CERRO, ob. cit., pp. 101–102. AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 29, Legajo 10760 P, 1609, Febrero 19, ff. 261v–263v.

70 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 29, Legajo 10760 P, 1609, Mayo 15, ff. 598–599v.

71 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 14, Legajo 14048 P, 1629, Octubre 7, ff. 686–689v. La muerte se produjo entre los días 7 y 17 de octubre de 1629. Sobre la obra de este platero véase M.T. DABRIO, "El platero cordobés Jerónimo de la Cruz". *PVLCHRVM, scripta varia in honorem Mª Concepción García Gaínza*. Pamplona, 2011, pp. 230–237.

72 AHPCO. Sección de protocolos Notariales, Oficio 14, Legajo 14048 P, 1629, Octubre 17, ff. 690–691v.

73 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 14, Legajo 14048 P, 1629, Octubre 22, ff. 691v–693v.

vinaglera (sic) dorado", se reseñan 34 piezas, distribuidas del siguiente modo: cuatro jarros grandes, cuatro azucareros, cuatro pimenteros, cinco salvillas cuatro saleros mendocinos, un salero cuadrado, varios bebederos entre ellos dos "de hechura de orinal dorados", una tembladera y una pieza abanillada, así como "dos barquillos dorados de plata" y "dos galapaguillos abanillados de plata dorados"; se recogen también varias prensas de platero[74].

En 1632 se produjo la defunción de su hijo, Martín Sánchez de la Cruz, notable platero que trabajó para una amplia clientela, entre la que destacan el señor de Lucena y el obispo Lovera[75]. El 8 de mayo de 1632 el maestro redactó su testamento en el que, además de las consabidas mandas de misas y donaciones a conventos e instituciones diversas, designa como albaceas a sus hermanos Diego, Antón y Juan, al licenciado Alonso de Cuéllar, que era su confesor, y a su yerno el mercader Andrés de Mesa[76]. El 17 de mayo "lunes después de mediodía", ante la autoridad competente, el presbítero Cuéllar y Andrés de Mesa procedieron al inventario de los bienes. Se reseñan la casa en que vivía y otras que tenía en alquiler, unas cuantas piezas de mobiliario y ajuar de casa, y finalmente "la hechura de una imagen de Nuestra Señora con su tabernáculo, velo y corona de plata". Aunque se hace constar que se seguirían inventariando las demás pertenencias en días sucesivos, lo cierto es que nunca se llevó a cabo; por esa razón desconocemos todo lo concerniente al taller del maestro, si había allí obras sin acabar y si dispuso de objetos de plata para uso familiar[77].

El último inventario de esta serie corresponde al platero Pedro Sánchez de Luque, fallecido en Córdoba en 1640. El testamento, redactado el 12 de agosto, deja entrever a un hombre metódico y ordenado, poseedor de abundantes bienes muebles y raíces, que le habían permitido dotar con generosidad a sus hijas y nietas, según constaba en sus cuadernos y memoriales, capital que, sin embargo, había llegado muy mermado al final de sus días[78]. El 4 de octubre se produjo la muerte del artista y en ese mismo día sus albaceas, Cristóbal de Orbaneja y Arbieto, sobrino del finado, y Cipriano de Luque, maestro boticario su yerno, iniciaron el inventario de bienes, que llevará a cabo en tres sesiones[79]. En la primera sesión se reseñaron sólo algunos bienes de uso doméstico; la segunda, hecha el 6 de octubre, es más extensa

74 En 1631, la viuda y los hijos del platero facultan al presbítero Diego Sánchez para cobrar lo que aún les adeudaba el marqués de Priego por las obras (sin especificar) que le había hecho el difunto. AHPCO. Oficio 14, Legajo 14049 P, 1631, ff. 254v–255v.

75 M.T. DABRIO "Obras de Martín Sánchez de la Cruz para la Casa de Cardona en Lucena", en J. RIVAS (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia, pp. 177–194. ÍDEM, "Obras religiosas del platero Martín Sánchez de la Cruz" (*Laboratorio de Arte*, Sevilla, en prensa).

76 AHPCO. Oficio 14, Legajo 14050 P, 1632, ff. 1068v–1072.

77 Hemos rastreado el citado documento en años posteriores, pero la búsqueda ha sido infructuosa. Sí aparecen en cambio disposiciones de la viuda como curadora de los hijos, en relación con arrendamientos de casas y cobros de deudas pendientes.

78 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 14, Legajo 14057 P, 1640, Agosto 12, ff. 253–257v.

79 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 14, Legajo 14057 P, 1640, Octubre 4, f. 288 y v.

por cuanto se reseñan, además de abundantes prendas de hombre y mujer, utensilios y ropa para menaje de hogar, un cierto número de pinturas religiosas, algunas de las cuales eran depósitos de una cliente, y sobre todo, aparecen consignados diversos instrumentos del oficio de platero, entre ellos, bigornias, tases, martillos de diversos tamaños, tijeras, muelles, tenazas y moldes[80].

La última sesión se realizó tres días más tarde[81]; no parece que se siguiera un orden pues los objetos se enumeran de un modo algo caótico; así se continúan consignando algunos muebles, varias láminas de temática religiosa y prendas de vestir, que se mezclan con otros objetos claramente relacionados con el oficio de platero, pero no se especifica si se ubicaban en el taller o se almacenaban en otro recinto de la vivienda. Las herramientas no son muy numerosas y se describen con poca precisión: "una bolsa de baqueta con unos cinceles que serán dos docenas y dos pesas de a media libra por ajustar".

En esta relación figuran pesas, balanzas, moldes de latón y de plomo, tijeras y pesos de diversos tamaños. Lo más específicamente alusivo al ejercicio profesional lo hallamos en la presencia de "una caja de peso de ensayar con su peso y balancicas" y en la mención de "media docena de moldes de plomo de serafines". En cuanto a láminas y dibujos, no parece que el maestro tuviera especial interés por ellos, pues sólo se alude a la existencia de "una gaveta de madera con algunos dibujos". Por el contrario, sí se registran numerosas piedras preciosas de diferentes tamaños, entre ellas zafiros, rubíes, corales, turquesas, jacintos y perlas.

Por lo que se refiere a materia prima, no hay constancia de que el platero tuviera cantidades de material, pues en ninguno de los tres inventarios se reseña plata en lingotes, y sólo se mencionan algunas onzas de plata y oro, unas en pedazos y otras en "raeduras". En lo concerniente a piezas de platería, resulta curioso su escasa presencia, pues no se consigna ninguna entre los objetos de uso doméstico, y apenas hay referencias entre los objetos del taller; de hecho, además de una docena y media de camafeos y una concha de cuchara, sólo se hace mención de "unas palabras de consagración de plata y un banquillo de plata y una aguja y un tenedor y otras menudencias todo de plata que pesó dos marcos" y de "dos marcos menos dos reales de plata en unas figuras y menudencias", lo que sin duda resulta llamativo por tratarse de este maestro en cuestión, tanto por la fama de que había gozado en vida, como por haber sido durante tanto tiempo fiel contraste de la ciudad[82].

De lo expuesto en estas páginas, parece desprenderse que la sociedad cordobesa concedió gran importancia a la posesión de plata doméstica, tanto por ser símbolo de poder adquisitivo, como por su valor como recurso seguro y sólido ante even-

80 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 14, Legajo 14057 P, 1640, Octubre 6, ff. 289v–292.

81 AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 14, Legajo 14057 P, 1640, Octubre 9, ff. 292v–296.

82 En noviembre de 1640 las tres herederas del maestro y su viuda firmaron la conformidad con el reparto de los bienes. AHPCO. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 14, Legajo 14057 P, 1640, Noviembre 8, ff. 331v–332.

tuales dificultades de liquidez. Asimismo, se pone de relieve el significado adquirido por el ajuar doméstico dentro de la familia, que se convierte así en el perfecto embajador de la posición adquirida por su dueño. Por otra parte, el análisis de los propios objetos evidencia la primacía de las piezas de vajilla, con una gran variedad de tipologías, donde no faltan piezas foráneas, singularmente las llegadas de Indias. Además de los consabidos saleros, azucareros y pimenteros, indispensables en cualquier mesa de la época, se muestran otros muchos utensilios, en número variable, oscilando entre la escasa presencia de algunos modelos, –escalfadores, confiteras, aguamaniles o cantimploras entre otros–, y la abundancia de otros, como platos de todos los tamaños, jarros, y cubiertos, entre los que apreciamos un elevado número de tenedores, que interesaron pronto a la sociedad cordobesa, pese a ser objetos que no se generalizaron en las mesas españolas hasta mediados del XVII. En contraposición, se observa una escasa atracción por las piezas de aseo personal, cuya presencia queda circunscrita a las casas nobles[83].

83 Se han reseñado más de sesenta tipos de objetos, entre los que se hallan más de 215 platos trincheros, 129 platos llamados "pequeños", 129 cucharas, 83 tenedores y 20 forchinas. Los jarros, tanto "antiguos" como "modernos", llegan a 70. Las piezas menos frecuentes son, entre otras, las confiteras, los aguamaniles, las cantimploras y los braseros de mesa. En cuanto a las piezas de aseo se contabilizan dos azafates, cinco bacías y cinco pomos.

Cálices limosneros en la provincia de Guadalajara

NATIVIDAD ESTEBAN LÓPEZ
Doctora en Historia del Arte

Con el presente trabajo pretendemos dar a conocer unos cálices que tienen su origen en la ceremonia religiosa que, tradicionalmente, se realizaba en la Capilla del Palacio Real con motivo de la festividad de la Epifanía. Estas obras se conocen como limosneros o de los Patriarcas; esa denominación procede de las inscripciones que muestran en el pie, en las que se nombra al Limosnero Mayor del Rey, que, en la mayoría de los casos, coincidía con el Patriarca de las Indias.

En cuanto a la manera de llegar esas obras a las iglesias o monasterios de los distintos lugares existen dos posibilidades: en ocasiones era el propio monarca que, bien por iniciativa propia o a petición de la comunidad, los donaba a algún monasterio; así Felipe II, en 1574, regaló tres cálices para la sacristía de San Jerónimo el Real de Madrid; en otras eran particulares, tanto religiosos como laicos, los que solicitaban las obras al Rey para luego donarlas ellos a una parroquia, monasterio o cualquier otro lugar sagrado; tal es el caso de un cáliz que en época de Carlos II donó, a la colegiata de Pastrana el duque del Infantado[1]. Esta tradición parece que tuvo su origen en época de Carlos I, según se documenta en el memorándum realizado en el reinado de Felipe IV sobre normas y protocolo establecido para la ceremonia que se realizaba en el Palacio Real en la festividad de los Reyes[2].

En la provincia contabilizamos, hasta el momento, un total de catorce ejemplares, de los que inéditos permanecen seis, repartidos entre los siglos XVIII y XX, que son los que ahora estudiamos.

De los conocidos los más antiguos corresponden al reinado de Felipe IV y a los años 1636 y 1642, fueron realizados por el platero Juan de Zabalza y se conservan

---

1 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Cálices limosneros de los reyes españoles (siglo XIX)". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* XVI (1979). El cáliz de Pastrana no se conserva.

2 F.A. MARTÍN, "Capilla de Palacio y Monasterio de la Encarnación (Madrid) y El Escorial. Cálices limosneros". *Reales Sitios* 62 (1979) p. 12.

en la colegiata de Nuestra Señora de la Asunción de Pastrana[3]. Recientemente, Romera Martínez, ha presentado uno de 1832, realizado en 1830 por Manuel Blázquez, que se conserva en la parroquia de San Juan Bautista de Hita[4].

Por nuestra parte, hace unos años, nos ocupamos de cinco más; el primero es una custodia del reinado de Carlos II, obra también de Luis de Zabalza, realizada en 1676, que se conserva en la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de Imón. Otro de 1757, reinando Fernando VI y realizado en 1756 por Juan de San Fauri, conservado en la parroquia de la Concepción de Nuestra Señora de Olmedillas. El de la parroquia de San Pedro Apóstol de Mandayona, se entregó en 1821, durante el reinado de Fernando VII y fue realizado por Leonardo Ximénez. Del mismo reinado es el de la parroquia de San Mateo Apóstol de Peralejos de las Truchas, realizado en 1832 por Manuel Blázquez y entregado en 1833. Por último, el de la parroquia de San Esteban de Humanes de Mohernando, de 1865, reinando Isabel II y realizado por Ángel Teresa Marquina y Ramón Espuñes[5].

El primer ejemplar que damos a conoces es el de la iglesia parroquial de Santa Catalina de Embid de Molina (lám. 1), entregado en 1739 y correspondiente al reinado de Felipe V. Lleva marcas del platero Francisco Gómez García, aprobado el 9 de junio de 1715 que debió encargarse de la ejecución de los cálices limosneros entre 1739 y 1751; el marcador es Juan López de Sopuerta, que actuó como marcador de villa entre 1733 y 1742.

Su estructura mantiene, en esencia, los elementos del siglo anterior, de copa acampanada, en este caso sin baquetón; astil troncocónico entre molduras, nudo de jarrón que va tomando mayor envergadura y se convierte en cuerpo periforme invertido. Pie circular de borde vertical con zona convexa y la que antes era rehundida es ahora troncocónica.

Del reinado de Carlos III se conserva uno en la parroquia de Nuestra Señora de los Remedios de Mochales (lám. 1), realizado en 1780 y entregado en 1781, siendo limosnero mayor don Francisco Javier Delgado y Venegas, que había sido obispo de Sigüenza, quien debía conocer a Santiago Gutiérrez Urraca, que figura como donante, seguramente natural de Mochales[6]. Presenta copa cilíndrica acampanada en el borde, astil con doble cuerpo troncocónico, invertido el superior; nudo periforme invertido y gollete cilíndrico con baquetón a media altura. Pie circular de borde o peana cilíndrica con una zona convexa y otra troncocónica.

No ofrece marca de artífice pero sabemos que es obra de José de Alarcón, puesto que fue él quien se encargó de realizarlos desde 1764 hasta su muerte en 1788. Es

3 J.M.CRUZ VALDOVINOS y A. MONTUENGA BARREIRA, "En el tercer centenario de la muerte del platero real Luis de Zabalza". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* XV (1978), pp. 157–161, figs. 1–4.

4 A. ROMERA MARTÍNEZ, "Descripción de objetos de plata de la parroquia de San Juan Bautista de Hita (Guadalajara)". *Actas del XIII encuentro de Historiadores del Valle del Henares*. Guadalajara, 2012, pp. 388–389, láms. IV y IVa.

5 N. ESTEBAN LÓPEZ, "Piezas limosneras en Guadalajara". *Cuadernos de Etnología de Guadalajara* nº 29 (1997), pp. 387–397.

6 No hemos encontrado documentación en la que aparezca Gutiérrez Urraca, pero llegamos a esta conclusión porque realizó más donaciones a la parroquia.



LÁMINA 1. *FRANCISCO GÓMEZ GARCÍA. 1739. Parroquia de Santa Catalina de Embid de Molina. JOSÉ DE ALARCÓN. 1780. Parroquia de Nuestra Señora de los Remedios de Mochales.*

prácticamente igual al conservado en la parroquia de San Bartolomé de Sangarcía, de 1781, estudiado por Montalvo Martín[7].

José de Alarcón, de origen gallego, activo entre 1740 y 1788; ingresó en la Hermandad de Mancebos en 1736 y obtuvo la aprobación como maestro el 3 de noviembre de 1740, había aprendido con Miguel del Campo en Madrid. Conocemos con su marca unos floreros de la catedral de Sigüenza, de 1754 y la cruz procesional de Mandayona[8].

7 F.J. MONTALVO MARTÍN, "Cálices limosneros regios conservados en la diócesis de Segovia", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, p. 482, lám. 6.

8 N. ESTEBAN LÓPEZ, "Platería madrileña del siglo XVIII en el Valle del Henares". *Actas del XII Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*. Alcalá de Henares, 2010, pp. 701–707.



LÁMINA 2. *PEDRO ELVIRA. 1798. Ermita de la Cara de Dios de Sacedón. REAL FÁBRICA DE PLATERÍA DE MARTÍNEZ. 1848. Santuario de la Virgen de la Salud de Barbatona.*

En la ermita de la Cara de Dios de Sacedón se localiza uno (lám. 2), realizado en 1798 por Pedro Elvira y entregado en 1800, siendo limosnero mayor Antonino Senmanat y Castellá. Presenta copa alta y cilíndrica, ligeramente acampanada en el borde; astil formado por un cuerpo troncocónico de superficie cóncava con moldura en el inicio. Nudo cilíndrico y con cuerpo similar al del inicio del astil, aunque invertido; culmina el astil con un cuerpo cilíndrico de superficie cóncava. Pie circular formado por una zona plana de borde vertical, otra convexa y, por último, una plana terminada en troncocónica.

El esquema de la pieza responde a un academicismo neoclásico que se inicia en la Corte en la última década del siglo XVIII y caracteriza por la utilización de elementos geométricos y total ausencia de ornamentación.

Pedro Elvira aprendió con Julián del Campo Montemayor y fue aprobado como platero de la Real Casa, sucediendo a su tío José de Alarcón; es probable que le sucediera también como artífice de los cálices limosneros desde 1788 a 1804 en que fallece[9].

Hemos llegado a la conclusión de que el cáliz llegó a Sacedón por mediación del Infante Don Antonio, hermano de Carlos IV, quien había visitado los Baños Termales del Real Sitio de las Pozas en 1791 y que, a partir de 1800, se convirtió en el promotor de los mismos[10].

Los dos siguientes corresponden al reinado de Isabel II y a los años 1848 y 1854, realizados ambos en la Real Fábrica de Platería de Martínez. El primero se encuentra en el Santuario de la Virgen de la Salud de Barbatona y fue entregado por el limosnero mayor don Antonio de Posadas Rubín de Celis (lám. 2). Presenta copa cilíndrica, acampanada en el borde; subcopa adornada con espigas, racimos y hojas de vid sobrepuestos; astil troncocónico invertido y estriado, terminado en contario. Nudo de jarrón con hojas de acanto en la zona inferior y marcado tambor acanalado en la superior; culmina el astil con un cuerpo troncocónico entre molduras gallonadas. Pie circular con peana cilíndrica adornada con cenefa geométrica y cuerpo troncocónico decorado con hojas de acanto.

Las marcas corresponden a la Real Fábrica de Platería de Martínez y al año 1848; esto implicaría que se acudió al taller con cierta premura, en los días previos al 6 de enero o bien que se entregó y se llevó a marcar después. Tenemos noticias de dos semejantes, uno en la parroquia de Nuestra Señora del Rosario de La Granja de San Ildefonso y otro en la Santa Pontificia y Real Hermandad del Refugio y Piedad de la iglesia de San Antonio de los Alemanes de Madrid, si bien el que aquí estudiamos muestra mayor número de acanaladuras en el tambor del nudo. Casi idéntico, aunque no limosnero, es el de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Loeches[11].

En 1854 se entrega uno a la parroquia de Santiago Apóstol de Labros (lám. 3). De copa levemente acampanada en el borde y subcopa con tres cartelas que encierran medallones ovales con instrumentos de la Pasión: corona de espinas con tres clavos; cruz latina con sudario enroscado; y escalera, lanza, caña con esponja, látigo y flagelo; entres ellas espigas, racimos de vid y otros vegetales. Astil formado por tres escocías y dos toros, el inferior de mayor tamaño y con red de rombos y rosetas. Nudo cilíndrico con placas que simulan cueros recortados con medallones que albergan figuras de Cristo, la Virgen con el Niño y virtud de la Caridad; culmina el astil con un grueso toro adornado con hojas de acanto entre escocías y un cuello cóncavo. Pie circular con peana cilíndrica adornada con cenefa de rosetas y super-

9 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y Lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid*. Madrid, 2004, pp. 198–199.

10 J. MERCADO BLANCO, M.J. MOYA BENITO y A. HERRERA CASADO, *Historia de Sacedón. Patrimonio y costumbres.* Guadalajara, 2003, pp.75–79.

11 F.J. MONTALVO MARTÍN, ob. cit., pp. 485–486. J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor...* ob. cit., pp. 326–327 y 296–297.



LÁMINA 3. *REAL FÁBRICA DE PLATERÍA DE MARTÍNEZ. 1854. Parroquia de Santiago Apóstol de Labros. DIONISIO GARCÍA. 1925. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Anquela del Pedregal.*

ficie de perfil convexo, terminada en troncocónica decorada con seis lengüetas que alternan espigas y vides.

Las marcas corresponden a la Real Fábrica de Platería de Martínez y a 1854, coincidiendo con el año de la ofrenda. No figura el nombre del limosnero mayor, don Tomás Iglesias Barcones que había sido nombrado el 28 de noviembre de 1851, manteniéndose en el cargo hasta 1874. Guarda semejanza con los de las

iglesias parroquiales de Nuestra Señora de la Asunción de Chinchón y Valdemoro de 1856[12].

El último de los cálices estudiados se guarda en la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Anquela del Pedregal (lám. 3), entregado en 1925 durante el reinado de Alfonso XIII, siendo limosnero mayor Julián de Diego García Aldea. De copa ligeramente acampanada; subcopa de palmetas y, entre ellas, otras de forma arbolada. Astil cilíndrico interrumpido por un nudo esferoidal muy achatado y adornado con hojas en la zona superior e inferior, separadas por moldura; culmina el astil con un marcado bocel de vegetales. Pie circular con una zona oblicua y otra vertical con contario y alta elevación troncocónica cubierta con los mismos motivos de la subcopa.

Las marcas corresponden al platero Dionisio García, que ya había realizado los de 1922 y 1923[13]. Según Seguí González, la marca del ánfora es otra marca del mismo platero, nosotros no estamos de acuerdo porque la hemos encontrado en una bandeja de la parroquia de Sacedón junto a la de PEREZ HNOS. y 916/000 que se refiere a la ley de la plata: 916 milésimas. De este mismo artífice conocemos una corona de la Virgen del Cerro de Torrebeleña[14].

El estilo de la obra estaría dentro del eclecticismo, puesto que en ella se advierten elementos neogóticos, sobre todo en la forma de la copa, y del academicismo neoclásico en los elementos decorativos.

Catálogo de las obras

1. **Cáliz y patena. 1733. Francisco Gómez García. Parroquia de Santa Catalina de Embid de Molina** (lám. 1). Plata torneada, fundida y grabada. Buen estado de conservación. Altura 26 cm., diámetro de copa 8 cm. y de pie 15,3 cm. Diámetro de la patena 14 cm. En el interior del pie, escudo coronado con oso y madroño, 33/SOP y GOME. . Inscripción en la zona convexa del pie, PHILIPVS V D.G. HISPANIARVM REX VIRTUTE ET PROTECE; en la zona cóncava, EL ILUSTRº Sr D. ALVARO D MENDOZA PATR^{A} D LAS INDIAS CAP$_{N}$ I LIMOSNRº M$_{R}$ D SV MD A 1739. Escudo real entre el inicio y el final de la primera inscripción.

2. **Cáliz. 1780. José de Alarcón. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Remedios de Mochales** (lám. 1). Plata sobredorada, torneada, fundida y grabada. Buen estado de conservación. Altura 28 cm., diámetro de copa 8 cm. y de pie 15 cm. En el interior del pie, escudo coronado con oso y madroño y castillo de tres torres, ambas sobre 80. En la zona convexa del pie, CAROLUS III D.G. HISPANIARVM REX VIRTUTE; en el borde vertical del mismo, SIENDO LIMOSNERO MAIOR D S.M. EL EMEMº S^{R} CARDN^{L} D^{N} F^{CO} DELGADO PATRIARCHA

12 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor…* ob. cit., pp. 334–335.

13 M. SEGUÍ GONZÁLEZ, *La platería en las catedrales de Salamanca.* Salamanca, 1986, pp. 109–110, figs. 231–232.

14 N. ESTEBAN LÓPEZ, *La platería en Cogolludo*. Guadalajara, 1999, p. 62, lám. 39.

D LAS YND^{AS} Y ARZOB^{O} DE SEVILLA Aº D 1781. En el interior del pie, D.D. SANTIAGO GUTIERREZ URRACA. Escudo real entre el inicio y final de la primera inscripción.

3. **Cáliz. 1798. Pedro Elvira. Ermita de la Cara de Dios de Sacedón** (lám. 2). Plata sobredorada, torneada, fundida y grabada. Buen estado de conservación. Altura 26 cm., diámetro de copa 7,5 cm. y de pie 14 cm. En el interior del pie, debajo del tornillo, escudo coronado con oso y madroño y castillo de tres torres, ambas sobre 98 y corona/ELVIRA. En la zona convexa del pie, CAROLUS IIII D.G. HISPANIARUM REX VIRTUTE; en la zona vertical de la peana +SIENDO LIMOSNERO MAIOR DE S.M. EL EM^{MO} S^{OR} D^{N} ANTONINO SENMANAT PATRIARCA DE LAS YNDIAS AÑO DE 1800; en el interior del pie SOY DE LOS R^{S} BAÑOS DE SACEDON. Escudo real entre el inicio y final de la primera inscripción.

4. **Cáliz. 1848. Real Fábrica de Platería de Martínez. Santuario de la Virgen de la Salud de Barbatona** (lám. 2). Plata torneada, fundida, relevada y grabada. Buen estado de conservación. Altura 25,5 cm., diámetro de copa 8 cm. y de pie 13,2 cm. En el borde exterior del pie, escudo coronado con oso y madroño y castillo de tres torres, ambas sobre 48 y Z/M. En el pie, en letra inglesa, Regi Regum J.C. Elisabeth Rª/ Hispaniorum Regina D.O.C. Patriarcalem obtinendo/digitatem Exc. D.d. Antonino á Posada Rubin de Celis anno 1848.

5. **Cáliz. 1854. Real Fábrica de Platería de Martínez. Parroquia de Santiago Apóstol de Labros** (lám. 3). Plata moldeada, fundida, relevada y grabada. Buen estado de conservación. Altura 26,8 cm., diámetro de copa 8,8 cm. y de pie 13,7 cm. En el borde del pie, escudo coronado con oso y madroño y castillo de tres torres, ambas sobre 54 y Z/M. En el interior del pie, en letra inglesa, Regi Regum Elisabeth 2ª Año de 1854.

6. **Cáliz. 1925. Dionisio García. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Anquela del Pedregal** (lám. 3). Plata moldeada, fundida, troquelada y grabada. Deteriorado estado de conservación, la copa está separada del astil. Altura 25,5 cm., diámetro de copa 9 cm. y de pie 13,3 cm. En la zona oblicua del pie, D.GARCIA, ánfora y 916/000. En el borde exterior del pie, REI REGUM ILDEPHONSUS XIII HISPANIARUM REX ANNO MCMXXV; en la zona más baja, en letra inglesa, Consagrado por el Exmo. Sr. D. Julián de Diego García Aldea Patriarca de las Indias Occidentales Pro Capellan Mayor de S.M.

Los legados de Miguel Francisco Gambarte para la capilla de la Virgen de las Nieves de Puente la Reina: más noticias sobre los envíos de plata

RICARDO FERNÁNDEZ GRACIA
Universidad de Navarra

Entre los prósperos indianos que enviaron importantes legados a la tierra que les vio nacer destaca, en Navarra, el nombre de Miguel Francisco Gambarte, nombre filiado desde hace décadas con algunas obras localizadas en las parroquias de Puente la Reina y en los conventos de Clarisas y Concepcionistas Recoletas de Estella.

Sus regalos no se limitaron sólo a objetos de culto de plata, sino que también remitió su propio retrato para la capilla de la Virgen de las Nieves en la parroquial de San Pedro de Puente la Reina, que dotó magníficamente con un retablo realizado por los maestros de Cárcar Tomás Martínez Puelles, así como tres destacados lienzos de la Trinidad antropomorfa que se conservan en las parroquias puentesinas y en el monasterio de Santa Clara de Estella, recientemente trasladado a Olite. De estas pinturas hemos realizado un estudio reciente.

A lo largo de este trabajo vamos a ocuparnos de los legados de plata de Gambarte, puesto que al menos llegaron en dos ocasiones a su localidad de nacimiento, en 1753 y 1763. En la primera ocasión se levantó un acta completísima de cuanto arribó que transcribiremos íntegra por su interés y por haber desaparecido todas las piezas, a excepción de un par de ellas.

El indiano don Miguel Francisco Gambarte y su fortuna en Indias

Miguel Francisco Gambarte nació en Puente la Reina del matrimonio formado por Gregorio Gambarte y Teresa Erro y fue bautizado con el doble nombre que

se imponía por aquel tiempo a muchos paisanos suyos, en la parroquia de San Pedro de la citada localidad el 4 de octubre de 1699, siendo sus padrinos Francisco Gaztelu y María Josefa Villava[1]. No sabemos las vías por las que emigró a Indias, ni si en esa determinación pudo pesar el posible parentesco o relación con don Juan Francisco Gambarte, natural de Puente la Reina, secretario del virrey de México que fue distinguido con el hábito de la Orden Militar de Santiago en 1718[2] o con Miguel Gambarte, natural de Pamplona avecindado a comienzos del siglo XVIII en la villa imperial de Potosí en 1701, cuando se le solicitó ayuda para la construcción de la capilla de San Fermín de Pamplona por parte de la Real Congregación de San Fermín de los Navarros y del Ayuntamiento de Pamplona[3].

En la Nueva España, Miguel Francisco se convirtió en un destacado comerciante que triunfó con sus negocios y alcanzó notoriedad social, como lo muestra el hecho de haber sido prefecto de la cofradía de Guadalupe y rector de la de Aránzazu en el bienio 1757–1758 y el único, entre los 14 navarros que la rigieron entre 1691 y 1799. Sus éxitos se convirtieron en la etapa final de su vida en fracasos, falleciendo en 1783 en "*extrema pobreza*"[4], siendo costeado su solemne funeral por la cofradía abonando 25 pesos, en vez de los 12 acostumbrados[5]. Amén de los socorros, limosnas y dádivas que envió a su tierra, particularmente a sus familiares[6], el P. Francisco Javier Alegre, al tratar de la Congregación del Salvador de la capital novohispana, nos dice que fue doce años prefecto de la misma y que con su ayuda se levantó la casa para mujeres dementes y fatuas, las cuales por su enfermedad andaban vagabundas a gran riesgo de su honestidad. A este último se refiere así: "*por los años de 1747 se reparó de nuevo la casa, y finalmente se aumentó considerablemente con ocasión de una epidemia del año de 1755, a solicitud de sus dos prefectos, eclesiástico y secular, en que se emplearon diez y ocho mil y cien pesos, donación por la mayor parte del señor don Miguel Francisco Gambarte, a cuya piedad, actividad y celo deba mucho lustre aquella congregación, de que por doce años ha sido prefecto*"[7]. A raíz de la supresión de la Compañía de Jesús, sería Gambarte, en calidad de administrador del hospital

1 Archivo Parroquial de Puente la Reina. Libro de Bautizados y Confirmados de la Parroquia de San Pedro desde 1696, f. 10.

2 E. de MUNÁRRIZ URTASUN, "El vascuence en la vieja Navarra". *Revista Internacional de Estudios Vascos* t. XV (1924), pp. 26–27.

3 J.L. MOLINS MUGUETA, *Capilla de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo de Pamplona*. Pamplona, Príncipe de Viana–Ayuntamiento, 1974, pp. 46 y 135 y P. SAGÜÉS AZCONA, *La Real Congregación de San Fermín de los Navarros en Madrid (1683–1961)*. Madrid, 1963, p. 98.

4 M. ARAMBURU ZUDAIRE, "Franciscanos, franciscanismo y devociones marianas en la emigración Navarra a Indias durante la Edad Moderna". *Las huellas de América. I Congreso Internacional Arantzazu y los Franciscanos Vascos en América*. San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 2004, pp. 32–33.

5 E. LUQUE, *La cofradía de Aránzazu en México, 1681–1799*. Pamplona, EUNATE, 1995, p. 154.

6 J.M. USUNÁRIZ GARAYOA, *Una visión de la América del XVIII, correspondencia de emigrantes guipuzcoanos y navarros*. Madrid, MAPFRE, 1992, pp. 345 y ss.

7 F.J. ALEGRE, *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España*. Vol. III. Roma, Institutum Historicum, 1960, p. 151.

de mujeres dementes, quien solicitase que se le entregasen las alhajas del citado centro benéfico que se encontraban en la Casa Profesa de la capital novohispana[8].

Desde la Nueva España socorrió a su familia con asiduidad, remitiendo diversas remesas, entre ellas una de 500 pesos para repartir entre sus hermanos María Matías, casada con Tomás de Eguíllor en la localidad de Irurre en el Valle de Guesálaz, Martín e Isidra casada con Juan Martín Osés, todos ellos residentes en Puente la Reina y su sobrina Martina que vivía en Tafalla y era hija de su hermano ya difunto Pedro José[9].

De otras obras de caridad de Gambarte tenemos noticias. Así, sabemos que junto a Fernando González de Collantes asignaron una pensión de 30 pesos mensuales y 100 para urgencias destinados todos ellos al jesuita navarro el Padre José Ganuza, que se encontraba en Bolonia en 1769[10]. De algunas dádivas para su familia a través de la correspondencia se ocupó Usunáriz y de los legados artísticos Echeverría Goñi[11] y Heredia Moreno[12]. Respecto a estas últimas concretaremos más y aportaremos nueva documentación para su correcta datación y contextualización. Con anterioridad, en 1754 hizo depósito de 891 pesos para entregar en Cádiz a don Jerónimo de la Maza Alvarado, sin que sepamos el destino de la citada cantidad[13].

La capilla de la Virgen de las Nieves y su dotación

La capilla de la Virgen de las Nieves se ubica en la parroquia de San Pedro y fue erigida a costa de Gambarte a partir de 1750 con un legado de 1.000 pesos "*llevado de su fervorosa devoción a dicha Madre de Dios de las Nieves*". De sus obras se encargó el maestro Vicente de Arizu, concluyéndola para el mes de octubre de 1751 en que fue reconocida por el tracista cisterciense fray Pascual Galbe y Manuel Clóriz, que la dieron por buena, haciendo constar que en los adornos interiores se había excedido "*en hermosearla*"[14].

La devoción a la Virgen de las Nieves, en la actualidad prácticamente inexistente, fue en aquellos momentos muy notable y sólo oscurecida a raíz de la llegada de la imagen de la Virgen de Nieva a la Parroquia de Santiago (1748)[15] en donde recibe culto en uno de sus colaterales. Las décadas centrales del siglo XVIII coincidieron

8 D. PEZZAT ARZAVE, *Catálogos de Documentos de Arte 31. Archivo General de la Nación, México. Temporalidades*. México, UNAM, 2006, p. 85.

9 J.M. USUNÁRIZ GARAYOA, ob. cit., p. 345.

10 M.C. TORALES PACHECO, T. GARCÍA DÍAZ y C. YUSTE, *La Compañía de Comercio de Francisco Ignacio de Yraeta (1767–1797) Apéndices*. México, Instituto Mexicano de Comercio Exterior, 1985, p. 172.

11 P.L. ECHEVERRÍA GOÑI, "Mecenazgo y legados de indianos en Navarra". *Actas del II Congreso General de Historia de Navarra. Príncipe de Viana* (1991), anejo 13, p. 183.

12 M.C. HEREDIA MORENO, "Platería hispanoamericana en Navarra". *Actas del II Congreso General de Historia de Navarra. Príncipe de Viana* (1991), anejo 13, pp. 201–222.

13 Carta de Embarque del navío "El Asia" que viaja de San Juan de Ulúa, Miguel Francisco Gambarte con destino a Cádiz, para entregar a Jerónimo de la Maza Alvarado. Nueva Vera–Cruz 15 de julio de 1754. http://www.todocoleccion.net/carta–embarque–navio–asia—1754~x11592564.

14 P.L. ECHEVERRÍA GOÑI, ob. cit., p. 171.

15 A. DÍEZ Y DÍAZ, *Puente la Reina y Sarria en la historia*. Sarria, A. Díez, 1989, p. 51.

en Navarra con un gran auge de esta última advocación, como protectora de rayos y centellas y sus imágenes llegaron a Pamplona, Valtierra, Falces, Peralta, Los Arcos y Puente la Reina. Por lo que respecta a la Virgen de las Nieves, los inventarios de la Parroquia de San Pedro recogen desde las primeras décadas del siglo XVIII su rico ajuar de vestidos y joyas que se guardaban en la casa de doña Antonia Añorbe[16]. Asimismo sabemos de algunos legados especiales para el culto de la imagen. Así, en 1730, don Francisco de Ecay, natural de Puente la Reina y residente en Panamá, envió un rosario de oro con tres medallas y un escudo que entregó su madre doña Josefa Rodrigo[17]. Poco más tarde, en 1733 Agustín Francisco Ruiz, procurador de los Tribunales en Pamplona y su mujer María Manuela Leoz entregaban distintas alhajas con el mismo fin: "*una joya grande con perlas de filigrana de plata sobredorada y en medio una cruz engastada en oro y en la parte superior de la joya una lazada de oro también con perlas, una sortija de oro con trece claveques, un par de pendientes con sus lazadas y cada pendiente tres almendras y dos pendientitos cada uno, todo lleno de perlas; una lámina engastada en filigrana de oro con las efigies de San Carlos Borromeo y San Antonio de Padua; dos ramos de manos de seda y talco…* "[18].

Pieza que no podía faltar en su exorno fue un rico retablo dorado que fue ejecutado entre 1753 y 1754 por Tomás Martínez Puelles y Tomás Martínez Egúzquiza, maestros de Cárcar[19]. El 8 de diciembre de 1753 el vicario de la parroquia de San Pedro de Puente la Reina, comisionado de don Miguel Francisco Gambarte, contrató con Tomás Martínez Puelles y Tomás Martínez Egúzquiza, su hijo, la realización del retablo. Es precisamente en esta ocasión en la que por primera vez encontramos al padre y al hijo haciéndose cargo de un retablo de manera conjunta. El precio se fijó entre las partes en la cantidad de 333 pesos, pagaderos en tres tercios, al inicio, al mediar el plazo de ejecución y al finalizar la obra. El plazo de entrega quedó fijado para el día de Todos los Santos de 1754, aunque el reconocimiento se realizó el 25 de octubre del citado año por el maestro establecido en Pamplona José Coral, que lo dio por perfectamente realizado.

El retablo es de planta cóncava y se adapta al fondo de la capilla. Estructuralmente consta de banco con cuatro ménsulas talladas que incorporan "*para su mayor hemosura*" cabezas de querubín, cuerpo único de tres calles con columnas de capitel corintio y fuste con rocallas y cascarón muy decorado, tal y como preveía el contrato en sus capítulas. Algunas de esas condiciones se siguieron al pie de la letra, otras no tanto. Así, en cuanto a las columnas en las que se indicaba que deberían

16 Archivo Parroquial de Puente la Reina. Libro de Cuentas de las parroquias de Santiago y San Pedro 1722–1755, f. 40v. Se inventarían varios mantos y vestidos de ricas telas, velos, lazos, un miramelindo, aderezos de espejos, coronas de plata, un rosario de granates finos engastados en plata, un rosario de cocos engastados en plata con cruz de madera puesta en plata, una cruz de cristal con engaste de plata, una joya con el escudo de Santo Domingo o *de la Inquisición*, un relicario con la imagen de Nuestra Señora y diferentes reliquias regalo de doña Eulalia Egúzquiza.

17 Ibídem, f. 102.

18 Ibídem, f. 145.

19 R. FERNÁNDEZ GRACIA, *El retablo barroco en Navarra*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003, p. 414.

de tener el fuste dividido en tres tercios, los dos primeros tallados y el superior estriado, no se siguió lo estipulado, ni tampoco en la iconografía, ya que se preveían sendas imágenes de San Fermín y San Sebastián para las hornacinas del cuerpo, que al menos en la actualidad no se han conservado. Sí que se venera en el ático la talla de San Miguel, que alude al nombre del donante.

La profusa decoración del cascarón obedece a lo impuesto en el contrato. Su pormenorización respecto a todo tipo de elementos hace que dejemos hablar al documento: "*Iten es condición que se a de hacer un cascarón con los movimientos de la planta, rodeando el arco toral por la parte de adentro... tres tarjetas en cada lado y en medio del arco por frente a de llevar una tarjeta mayor que las otras, poniendo una corona por remate y que en los arrancamientos de este arco a de llevar volutas plantando sobre ellas dos chicotes con atributos en las manos y en medio arriba del arco a de llevar un tamanillo para hacer la clave del cascarón y en este se a de poner un florón bien tallado y calado, poniendo por el remate de el un ángel desnudo con sus alas… y que a los macizos de adentro an de arrancar dos cerchones y vestidos con arbotantes llenando el macizo de abajo subiendo hasta la clave del arco en disminución y en los extremos de entre cerchón y arco a de yr adornado de talla y flores llenando todo el hueco y en el medio de el cascarón se a de formar una caja para poner el glorioso San Miguel*".

El gran protagonismo iconográfico de la pieza lo constituye el lienzo de la Santísima Trinidad con San Francisco Javier y San Ignacio que se sitúa en la calle central, justo encima de la titular. Se trata de una pintura atribuida al pintor novohispano Miguel Cabrera que Gambarte remitió junto a su retrato y numerosas piezas de plata que llegaron a Puente la Reina en 1753. La inscripción del retrato a una con los otros lienzos de la Trinidad antropomorfa enviados por Gambarte a la parroquia de Santiago de Puente la Reina y las Clarisas de Estella nos deben hacer reflexionar, en primer lugar, sobre la intensa devoción de Gambarte hacia el misterio trinitario. Un primer dato a tener en cuenta es que en su localidad natal había un convento de trinitarios, ubicado justamente frente a la parroquia de Santiago, en plena Calle Mayor, por lo que desde niño pudo vivir muy de cerca aquel carisma a través de cultos extraordinarios y predicaciones. La fundación databa de tiempos medievales y su iglesia se había ampliado en el siglo XVII gracias al patronato de los Lodosa[20] y en pleno siglo XVIII se había dotado de nuevo retablo en 1750 ejecutado por Tomás Martínez Puelles[21] y una hermosa fachada de piedra que aún subsiste. Ésta última se llevó a cabo en 1730 por el cantero Pedro José de Arriarán, siendo reconocida por José de Goyenechea[22]. En México, esa devoción pudo acrecentarse

20 A. DÍEZ Y DÍAZ, ob. cit., pp. 72–73 y M.C. GARCÍA GAÍNZA y otros, *Catálogo Monumental de Navarra V. Merindad de Pamplona*. Vol. II. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1996, pp. 550–551.

21 R. FERNÁNDEZ GRACIA, ob. cit. p. 414.

22 Archivo General de Navarra. Protocolos Notariales, Puente la Reina, Juan Ángel Esquíroz, 1730. Escritura de la obra del convento de la Santísima Trinidad de esta villa a favor de Pedro José Arriarán y Juan José Montoya, 1730. Nombramiento de personas para reconocer el pórtico del convento de la Santísima Trinidad.

con la contemplación de las abundantes representaciones del misterio en diversos lugares de la capital novohispana.

La pintura es de notable calidad y representa a la Trinidad junto a San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier. El hecho de haber elegido el modelo en que Cristo porta la cruz apoyada en un hombro puede hacernos pensar en algo buscado muy intencionadamente por la presencia del fundador de la Compañía de Jesús y la famosa visión de *La Storta,* con el Padre Eterno y Cristo, que según Laínez fue trinitaria y que en ella el Padre, dirigiéndose al Hijo, le decía: "*Yo quiero que tomes a éste como servidor tuyo*" y Jesús, a su vez, volviéndose hacia Ignacio, le dijo: "*Yo quiero que tú nos sirvas*". Todo esto encajaría en persona como Gambarte que tuvo cargos de responsabilidad en la cofradía de Arantzazu de México, entre cuyas empresas figuraba el Real Colegio de San Ignacio, conocido como de las Vizcaínas. La presencia de San Francisco Javier, además de copatrono de Navarra, ya hemos visto que era nombre del promotor y su presencia en medios jesuíticos con San Ignacio es una constante. Además, en las calles laterales del retablo se había dispuesto la presencia de San Fermín, con lo que se completaba el patronato navarro de ambos santos y la imagen de San Sebastián. La figura de San Francisco Javier aparece como peregrino, con esclavina y bordón, y transfigurado con el corazón en llamas y en el conocido gesto de abrirse la sotana, en sintonía con tantas representaciones del santo en ese tipo iconográfico.

Consuelo Maquívar[23] y M. Sartor al analizar la variedad de usuarios y contextos de la iconografía trinitaria[24], han recogido el tema combinado con la Virgen, la Eucaristía, otros santos, etc., poniendo de manifiesto las variantes del tema según su uso y función. Para la representación trinitaria se ha optado en esta ocasión por los simbólicos colores para las tres personas. El blanco, el azul y el rojo los encontramos en el mismo emblema de la orden trinitaria: el blanco (fondo o englobante del hábito), el azul (horizontal o yacente) y el rojo (vertical o descendente), como colores identificadores de Padre, Hijo y Espíritu Santo, respectivamente, como elementos fundamentales de la Orden. Las tres personas son representadas con el rostro de Cristo y aparecen sentadas en sus tronos de nubes salpicadas de unas pocas cabezas de querubines. Dios Padre, en el centro, bendice con la mano derecha y no porta cetro, a diferencia de otros muchos ejemplos y de los otros dos lienzos de Puente la Reina y Estella. Viste de blanco, color que significa el estado celeste y de la revelación de la gracia, de la teofanía. Como en otros casos, ostenta un sol sobre el pecho, como símbolo de fuente de vida, de lo inmutable y de lo inmortal, en definitiva de la divinidad. Cristo, con el cordero místico en su pecho, muestra las llagas de pie y mano, no así la del pecho, como ocurre en otras ocasiones en que encontramos la túnica abierta. Viste túnica azul en alusión a su doble naturaleza,

23 C. MAQUÍVAR, *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia–Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, 2006, pp. 232 y ss.

24 M. SARTOR, "La Trinidad heterodoxa en América Latina". *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia* (2007), pp. 10–43.

la divina y humana. El Paráclito muestra en su pecho la paloma simbólica y sus manos cruzadas sobre el pecho en alusión al amor y a la caridad que los teólogos le atribuyen. Viste de rojo, color del fuego, de la sangre y el amor liberado[25].

El retrato de Gambarte cuelga de uno de los muros laterales de la capilla. Presenta al comerciante en actitud orante y vestido con elegante indumentaria a la francesa. El lienzo estaba en Puente la Reina, en la primavera de 1753 y se entregó junto a un copiosísimo ajuar de plata para la dotación de la capilla de la Virgen de las Nieves. Por tanto, la pintura estaba previamente a la realización del retablo en que se inserta ejecutado entre 1753 y 1754. La pintura lleva la siguiente inscripción "*A DEVOCIÓN DE / D. Miguel Francº de Gambarte, hi/jo de esta Villa a cuya devocion se hizo es/ta Capilla de Nuestra Señora de las Niebes con / todo el demás adorno que tiene pide le encomienden a la Smª Trinidad*"[26]. Además, parece que la pintura podría ser un poco anterior, porque el retratado no parece tener la edad de cincuenta y cuatro años, ya que había nacido en 1699. De lo que no cabe duda es que el retrato será de 1750 como mínimo, año en que se fechan algunas piezas de orfebrería que se han conservado hasta el presente del legado que llegó a Puente la Reina en 1753.

Se trata del único retrato de persona no eclesiástica que se encuentra en un ámbito sagrado, no sólo de indianos, sino de personas del estamento nobiliario que no salieron de estas tierras. En definitiva un donante, fuera del retablo o pintura resulta un hecho harto llamativo para considerar no sólo por parte del donante con evidente deseo de ser reconocido físicamente y moralmente por sus paisanos, sino por parte del Patronato de la Parroquia que lo consintió sin problema alguno. El hecho de aparecer orante da idea de que la pintura fue realizada para este fin y para la actual ubicación.

Con el retablo totalmente concluido y el ajuar en posesión del templo parroquial, el Patronato de las parroquias de Puente la Reina dispuso todo lo referente a la colocación solemne de la imagen de Nuestra Señora de las Nieves el día 1 de noviembre de 1754, con todos los integrantes de la fiesta barroca. Como cabría esperar se dispuso hacer el festejo "*con la posible pompa y solemnidad, con función dispuesta por la voz popular, conforme de todo el dicho Patronato, tanto por acción de gracias a tan piadoso bienhechor y autor de dicha capilla y retablo que también se ha esmerado su devoción a donar tan preciosas alhajas a dicha iglesia… Por obsequio y culto de la Virgen Santísima de las Nieves y así se señala el día domingo diez del mes de diciembre próximo, en el que se haga solemne procesión con dicha Santa Imagen general por las calles acostumbradas con solemnidad y toque de campanas que también se estila en tales procesiones, concurso y convite de los señores expectantes y cofradías con sus estandartes y hachas de cera que también es costumbre su piedad poner en semejantes casos, de modo que adelantándose algún tanto la misa conventual*

25 C. MAQUÍVAR, ob. cit., pp. 218 y ss. y 234–235.

26 P. ANDUEZA UNANUA, "Retrato de Miguel Francisco Gambarte". *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la Monarquía Hispánica del siglo XVIII*. Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2005, p. 278.

o popular en Santiago, se haga la procesión a tiempo que después seguidamente se celebre la misa solemne de Nuestra Señora en su capilla con el Señor expuesto en ella, iluminado el altar y capilla con las hachas y velas correspondientes y en ella sermón que acuerden lo predique el Reverendo Padre Maestro Peña de la Compañía de Jesús en su Colegio de Pamplona, dándosele de estipendio y limosna diez pesos y encargándole la impresión del para dirigírselo al bienhechor y el administrador de las iglesias haga se quemen tres docenas de voladores, las dos para la noche, sábado nueve de dicho mes a las puertas de la iglesia de San Pedro con hoguera y repique de campanas y que para la tarde para las tres se reserve al Señor, después de las Vísperas, que a ellas asista la villa y que se supla de los efectos de las iglesias beneficiadas de dicho bienhechor"[27].

Al igual que en otros momentos del año, como las fiestas patronales o las celebraciones de los patronos de las cofradías, encontramos en el texto alusión a los distintos elementos que configuraban la fiesta tradicional y le daban un carácter muy propio: el estruendo de la pólvora, el calor del fuego de las hogueras, el sonido de las campanas repicando de forma especial, los acordes de la música y un rico ceremonial para acompañar a las autoridades a la procesión, con unas funciones litúrgicas especiales en donde destacaba el sermón, encargado *ex profeso* a persona con cualidades de oratoria.

En primer lugar se alude al conocimiento público a través de un pregón, siempre imprescindible para señalar la hora y el día e ir generando un ambiente que sería de solemnidad y pompa, o lo que es grandeza, suntuosidad, esmero, aparato y magnificencia. No podía faltar la hoguera y la pólvora, esta última en forma de voladores, a los que define el *Diccionario de Autoridades* como "*ingenios y artificios de fuego que se disparan al aire, subiendo muy altos*"[28], filiándose generalmente con otros elementos de fuegos nocturnos como los buscapiés. En definitiva ruido, estruendo y luz que tenían su complemento con el repique de campanas y las hachas de todas las cofradías de la localidad que no eran pocas.

El volteo de campanas siempre constituyó un motivo de *exaltatio gaudii*, en según qué fiestas porque sus funciones estaban bien claras y recogidas en tratados de todo tipo: "*Laudo Deum verum, plebem voco, congrego clerum, defunctos ploro, pestem fugo, daemonia ejicio et festa decoro*". A los consabidos usos de las campanas para llamar al pueblo a los oficios, sus sonidos y sus toques eran inseparables de la vida ordinaria de unas personas que vivían en sociedades preindustriales. La fiesta, como fenómeno sociológico, tenía un extraordinario aliado en los alegres volteos de campanas.

Respecto a la hoguera y más en fechas cercanas al invierno, hay que recordar que al calor del fuego, y con la luz de sus llamaradas, la fiesta en la calle, la reunión de las gentes resultaba, cuando menos, posible. Hogueras se quemaban en muchas

---

27 Archivo Parroquial de Puente la Reina. Libro de Cuentas de las parroquias de Santiago y San Pedro 1722–1755, ff. 356–357.

28 *Diccionario de Autoridades*. Vol. III. Madrid, Gredos, 1976, p. 514.

ocasiones y notablemente en San Juan, pero también a lo largo del año con motivo de las fiestas de numerosas cofradías y barrios. Así, sabemos que se hacían grandes hogueras en Pamplona para San Cernin y Santa Catalina[29] y con motivo de las celebraciones en torno a la Inmaculada Concepción[30] o San Francisco Javier[31] a lo largo de muchas localidades navarras y allende las fronteras forales.

Como no podía ser de otro modo se encargó un sermón a un jesuita, el maestro Peña del Colegio de la Anunciada de Pamplona. A este respecto hay que recordar que no había festejo en aquellos momentos en que no se contase con una de aquellas piezas de oratoria en las que los predicadores hacían gala de impresionantes recursos retóricos y teatrales, muy en sintonía con la cultura del momento y en clara sintonía con las imágenes. Se trataba de actos muy frecuentados[32], en los que los predicadores cuidaron mucho de cuanto decían en el púlpito, preparando panegíricos *ad hoc*, según el auditorio, con el correspondiente *ornatus* repleto de la retórica imperante y siempre con el triple contenido de enseñar, deleitar y mover conductas[33]. Al predicador se le exigía oración y estudio, así como excitar al fervor, haciendo gala de ciencia, elocuencia e ingenio. Todo ello en aras a conseguir los tres citados fines de la oratoria sagrada que no eran otros que el *movere*, o marcar conductas, no sólo deleitando y enseñando, sino moviendo los afectos en los corazones[34].

La pieza de oratoria pronunciada por el jesuita se debía de imprimir, según el acuerdo del Patronato, para enviar al bienhechor junto a una relación de la fiesta celebrada. Aunque no conocemos ni la impresión, ni el relato manuscrito del festejo, hay que suponer que sería laudatorio, como ocurrió en otros casos similares. Por su cercanía en el tiempo y por la similitud del donante indiano, bueno será recordar cómo don Antonio Gastón de Iriarte escribía a su cuñado y mecenas don Martín de Elizacoechea, obispo de Michoacán, que reconstruyó a sus expensas la iglesia de Azpilicueta y costeó las esculturas de Carmona: "*El día quince de octubre, habiendo llegado los santos veinte días antes, sin lesión alguna y conducidos la Nuestra Señora del Rosario y Santa Bárbara en caballerías, dos de Pamplona y el Patrón San Andrés a lomo los vecinos del lugar por su grandor y volumen mi hermano don Miguel tuvo el gusto de que en nombre de la Estefanía, como hermana de Vuestra Señoría Ilustrísima se hiciese convite a toda la clerecía del Valle, parientes e Vuestra*

29 R. FERNÁNDEZ GRACIA, "El voto de 1611 y la fiesta hasta nuestros días". *Pamplona y San Cernin 1611–2011. IV Centenario del Voto de la Ciudad*. Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2011, p. 38.

30 Ibídem, *La Inmaculada Concepción en Navarra. Arte y devoción durante los siglos del Barroco. Mentores, artistas e iconografía*. Pamplona, EUNSA, 2004, pp. 108 y ss.

31 Ibídem, *San Francisco Javier Patrono de Navarra. Fiesta, religiosidad e iconografía*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006, pp. 59 y ss.

32 A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, "La literatura ascética y la retórica cristiana reflejados en el arte de la Edad Moderna". *Lecturas de Historia del Arte. Ephialte* (1990), pp. 80–90.

33 F. HERRERO SALGADO, *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII*. Madrid, 1996, pp. 165–166, 170, 278, 459.

34 Ibídem, pp. 165–166 y 280.

Ilustrísima y gente de distinción de él para la dicha función y después de ella a comer a la casa de Vuestra Señoría Ilustrísima lo que compuso por habernos parecido muy correspondiente a lo que estaba haciendo y que la casa se hiciese con la clerecía, parientes de Vuestra Ilustrísima y toda la gente principal y mucho concurso del Valle y fuera de él, cual no se ha visto en estas montañas"[35].

La capilla, el retablo y su ajuar de plata tuvieron su complemento esperado en la fundación de una capellanía el 19 de octubre en 1758, que se estableció con un capital de 1.750 ducados impuestos a un dos y medio de interés y con la carga de celebrar doce misas rezadas en el altar de la Virgen de las Nieves[36]. El año anterior había dado los poderes oportunos para la fundación[37]. El primer capellán fue el sobrino del fundador don Pedro José Osés, que ostentaría el patronato, una vez fallecido Gambarte. Un hermano de Pedro José, Martín Gregorio de Osés y Gambarte llegó a ser presbítero y capellán del obispo de Michoacán, el navarro don Martín de Elizacoechea entre 1747 y 1756, y desde allí contribuyó en las obras de construcción y dotación de la capilla de la Virgen de las Nieves[38]. Las relaciones entre los navarros de Nueva España nos muestran en este dato el fenómeno glosado por Caro Baroja cuando afirmaba sobre aquella circunstancia: "*Parientes, parientes, negocios, negocios. Finanzas, canonjías, carreras distinguidas en el ejército. Todo va unido*"[39]. Los capellanes todavía servían en 1876, según consta en la documentación de la misma en el Archivo Parroquial de Puente la Reina[40].

El devenir del ajuar argénteo en las difíciles circunstancias

Del riquísimo conjunto de plata tan sólo se conserva la naveta y el cáliz de plata sobredorada, piezas ambas con su inscripción y dedicatoria en la capital novohispana el 27 de abril de 1750, habiendo desaparecido las piezas de más peso y significación: la gran lámpara, el ostensorio, etc.

La primera noticia de legado de piezas de plata lo anunció Gambarte en una carta fechada en México en 1749 dirigida al vicario de San Pedro el mencionado don José de Arruazu. En uno de sus párrafos dice textualmente: "*En mi última apunté a v. m., como tengo mandadas hacer para Nuestra Señora de las Nieves una lámpara, una custodia, un copón, cáliz, vinajeras, platillo y campanilla, incensario y naveta, todo de plata, lo que remitiré en otro u otros primeros navíos que se presenten, que creo suceda en todo este año. Con que, para que tenga buen suceso, haga v. m. que*

35 R. FERNÁNDEZ GRACIA, "Reflexiones sobre el arte foráneo en Navarra durante los siglos del Barroco". *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. III. Presencia e influencias exteriores en el arte navarro*. Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2008, p. 319.

36 Archivo Parroquial de Puente la Reina, Libro de Capellanías de San Pedro, f. 33.

37 J.M. USUNÁRIZ, ob. cit., p. 346.

38 Ibídem, p. 347.

39 J. CARO BAROJA, *La Hora navarra del XVIII (personas, familias, negocios e ideas).* Pamplona, Príncipe de Viana, 1969, p. 277.

40 Archivo Parroquial de Puente la Reina, Libro de Capellanías de San Pedro.

pidan los parroquianos a Nuestra Señora que se logre esta memoria mía, que es hija de la obligación en que nos constituimos todos"[41].

Todas aquellas piezas encargadas para 1749 y remitidas en 1750, fueron cuidadosamente inventariadas en Puente la Reina en 1753[42] a instancias del apoderado de Gambarte, el vicario de la Parroquia de San Pedro don José de Arruazu. Una somera descripción y lo que es más importante el peso de las piezas nos dan una idea de la importancia del conjunto de cáliz, copón, vinajeras, campanilla, custodia, lámpara, naveta e incensario y un relicario con la estampa del nombre del generoso mecenas, que en su día pudieron competir con otros grandes legados dirigidos no a una capilla en particular sino a las grandes parroquias de Lesaca o Goizueta. Nos situaríamos quizás ante uno de los grandes conjuntos, si no el mayor remitido para ajuar de un templo en el siglo XVIII, tanto por el número de piezas, como por el peso. Así, la lámpara "*con veinticuatro arbotantes que pesa dos arrobas y veintinueve libras, inclusas las barras de yerro, chapas de cobre plateado, más una escalera como tijera para subir a ella*" bien pudo competir con otras llegadas a la capilla de la Virgen del Camino[43], las dos que servían de arañas en la catedral para la Virgen del Sagrario[44], o a la Santa Capilla de Javier, en este caso remitida a fines del siglo XVII por don José de Jáuregui y Almándoz, de cuyos legados enviados desde Indias se hizo cargo precisamente el vicario de San Pedro de Puente la Reina en 1694. Junto a algunas cantidades y obras de orfebrería para aquella parroquia, llegó una lámpara de plata que pesó 111 marcos y seis onzas con destino a la capilla donde nació San Francisco Javier, además de 100 pesos para dotarla de aceite[45]. Otra lámpara de grandes dimensiones envió don Joaquín Fermín de Echauri desde Guadalajara en la Nueva España con destino a la capilla de Santa Ana de Tudela en 1749 cuyo peso era de ciento veinte marcos de ocho onzas cada uno[46].

No cabe duda que el objeto más visible y durante más tiempo de todo aquel magnífico ajuar de plata era la lámpara, que unía a su carácter simbólico por contener la luz para iluminar el altar sus dimensiones y peso realmente excepcional en el panorama de estas tierras. Su presencia junto al retrato de Gambarte, el retablo y sus imágenes constituía un continuo recuerdo del indiano enriquecido y su buscado reconocimiento social a través de la dotación de una capilla que albergaba a uno de los iconos marianos más

41 J.M. USUNÁRIZ, ob. cit., p. 349.

42 Vid. Apéndice Documental, doc. núm. 1.

43 J.L. MOLINS MUGUETA y R. FERNÁNDEZ GRACIA, "La capilla de Nuestra Señora del Camino". *La Virgen del Camino de Pamplona. IV Centenario de su aparición (1487–1997)*. Pamplona, Mutua de Pamplona, 1987, p. 103.

44 J. GOÑI GAZTAMBIDE, *Historia de los Obispos de Pamplona*. Vol. VII. Pamplona, Gobierno de Navarra–EUNSA, 1989, p. 276.

45 J.M. ARAMBURU ZUDAIRE, *Vida y fortuna del emigrante navarro a Indias. Siglos XVI y XVII*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1999, pp. 364–365 y R. FERNÁNDEZ GRACIA, "Religioso camarín y aula de milagros. La santa capilla del Castillo de Javier entre los siglos XVII y XIX". *Sol, Apóstol, Peregrino, San Francisco Javier en su Centenario*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 308–309.

46 R. FERNÁNDEZ GRACIA, "Patronos, proyectos y artistas durante los siglos del Barroco". *La catedral de Tudela*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006, p. 310.

populares en la localidad en aquellos momentos. Si el ostensorio se podía ver cuando se exponía el Santísimo Sacramento y los vasos sagrados en las grandes celebraciones, la lámpara, al igual que la pintura del retablo o el retrato estaban siempre presentes, difundiendo una imagen del bienhechor como verdadero prohombre. Es muy posible que en la mente de Gambarte estuviese la adquisición del patronato de la capilla con lo que hubiese culminado una operación harto frecuente, pero la falta de hidalguía y por tanto de blasón y las reticencias del Patronato le harían desistir. A este último respecto hay que recordar que los miembros de aquella institución dejaron bien claro al aceptar los donativos y organizar la oportuna fiesta que en ningún caso todas aquellas dádivas significaban la obtención del derecho *ius propio patronus*.

La desaparición de la mayor parte de aquel conjunto nos hizo pensar en algunos motivos como la Guerra de la Convención o la Francesada. Sin embargo, el estudio de los inventarios no apoya tal hipótesis, al menos en su totalidad. Veamos qué es lo que ocurrió con tales sucesos en el caso concreto de Puente la Reina.

La Guerra de la Convención (1793–1795) trajo funestas consecuencias para la plata de las iglesias, como ha estudiado recientemente el prof. Miguéliz Valcarlos[47]. El día 3 de septiembre de 1794 la junta del Patronato, siguiendo las directrices marcadas por las Cortes de Navarra y de aplicación en todo el Reino, decidió contribuir con sus piezas argenteas para hacer frente a los gastos derivados de la guerra con Francia. En el acta referida leemos que: "*desde luego, unánimes y conformes determinaron los señores del Patronato en alargar y dar a este Ilustrísimo Reyno todas las alhajas de plata pertenecientes a als mismas dichas iglesias, a excepción de lo absolutamente preciso para el culto de ellas, para que invierta su importe en la causa de la común defensa de las presentes guerras contra Francia; como es la mitad de ellas donan y ceden para el citado fin graciosamente y sin calidad de reintegro, y la otra mitad con calidad de préstamos, precediendo la correspondiente valuación y tasación, para que en todos los tiempos conste su importe. Y para mayor claridad previenen que la mitad de las alhajas de plata que donan graciosamente se deberá entender ser de la que quedase en ser después que se separe lo preciso para el uso de las mismas iglesias y las alhajas que se reservan como absolutamente necesarias para el culto divino son todos los cálices de ambas parroquias. En Santiago las vinajeras de oro, en San Pedro las mejores sobredoradas, los copones, una custodia en cada parroquia, entendiéndose la mejor en San Pedro, las dos cruces en Santiago, en San Pedro la única que hay, los dos depósitos de Monumentos de ambas parroquias; en ambas parroquias un incensario, unas crismeras en cada parroquia y las conchitas de bautizar*"[48]. Pese a esas prevenciones, lo que había quedado hubo de ser trasladado a Calahorra, según recogen las cuentas del año 1795[49]. Por la documentación e inventarios posteriores,

47 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, "Pérdida de las alhajas de plata por la iglesia navarra durante la Guerra de Independencia (1808–1814)". *Príncipe de Viana* (2012), pp. 731–759.

48 Archivo Parroquial de Puente la Reina. Libro de Acuerdos del Patronato de ambas Parroquias, acta de 3 de septiembre de 1794, ff. 74–75.

49 Archivo Parroquial de Puente la Reina. Libro de Cuentas de las Parroquias de Santiago y San Pedro 1791–1816, f. 54.

deducimos que la única pieza que se enajenó en aquellos momentos del legado de Gambarte fue la gran lámpara de plata, quedando la práctica totalidad del conjunto íntegro.

Acabada la Guerra, el Patronato de las dos parroquias, siempre diligente en lo que a dotación para el culto divino se trataba, decidió hacer un gran encargo de piezas de plata para las dos iglesias al platero de Pamplona Manuel de Montalvo. Por un acuerdo suscrito en abril de 1796 se comprometió a realizar dos lámparas (la de Santiago de 600 onzas, la de San Pedro de 400 onzas), seis candeleros para cada parroquia de 60 onzas de peso cada uno para la primera parroquia y de 50 los de la segunda; cuatro cetros para Santiago y dos para San Pedro, así como sendas cruces de altar de 70 onzas la primera y de 60 la segunda[50]. De poco serviría este gran lote de piezas porque en 1809 se volvió a enajenar gran parte de la plata de ambas iglesias, según recoge un acta de la Junta de Patronato de 18 de noviembre de 1809[51]. En este último caso y por orden del virrey se acordó entregar "*una lámpara de Santiago que pesa seiscientas quince onzas, seis candeleros de altar con peso de cuatrocientas treinta y cinco onzas, una cruz de mesa de altar de pesos de sesenta y nueve onzas, una cruz grande para procesiones que pesa trescientas y cuarenta y dos onzas, cuatro cetros que pesan doscientas veinte y seis onzas, una calderilla de peso de sesenta onzas, que todo ello existe en la dicha iglesia de Santiago. Y en la de San Pedro se hallan seis candeleros de peso trescientas cincuenta y cinco onzas, una cruz de mesa de altar que pesa sesenta y cuatro onzas, un plato o bandeja de peso de cuarenta onzas, dos cetros de peso de peso de ciento y ocho onzas y más una calderilla de sesenta y siete onzas, de forma que toda la citada plata compone dos mil cuatrocientas diecinueve onzas*".

Volviendo al destino del legado de Miguel Francisco Gambarte, hay que reseñar que los inventarios de la Parroquia de San Pedro realizados en 1800, 1805 y 1815[52] reseñan la práctica totalidad de lo que llegó en 1753, salvo la lámpara que se debió vender con motivo de la Guerra de la Convención. Además se añaden unas piezas que no figuran en lo entregado en 1753 y que han de corresponder, sin duda alguna, a la otra remesa de objetos de plata que se recibió en Puente la Reina en 1763, del que se dio cuenta en la junta del Patronato de las parroquias de Puente la Reina el 21 de agosto de 1763, cuando se acordó escribir a Gambarte y darle las gracias, añadiendo que se le remitiese una carta ya escrita con anterioridad que no se había enviado por el "*quebranto de la guerra*"[53]. Los objetos de este segundo envío no fueron de la categoría del primero, ni mucho menos, y consistieron en tres jarras para los óleos y el crisma y una calderilla con su hisopo. Un detalle de los inventarios de comienzos

50 Archivo Parroquial de Puente la Reina. Libro de Acuerdos del Patronato de ambas Parroquias, acta de 18 de abril de 1796, f. 87.

51 Ibídem, acta de 18 de noviembre de 1809, ff. 129–130v.

52 Vid. Apéndice Documental, doc. núm. 2.

53 Archivo Parroquial de Puente la Reina. Libro de Acuerdos del Patronato de ambas Parroquias, actas de 21 de agosto de 1763 y 23 de octubre del mismo año, parcialmente conservadas por el estado de deterioro del manuscrito.

del siglo XIX referente a la custodia es que indica que el astil se componía de una imagen de la Virgen y lo hace con esta curiosa descripción: "*y dicha custodia brota sobre la imagen de Nuestra Señora a la que le faltan dos piedrecitas*".

Actualmente no se conserva de las dos remesas mas que el cáliz y la naveta que se ajustan a la descripción y además se fechan ambos en la inscripción de dedicatoria en donde se hace constar, como en el caso de otros donantes, con la fórmula "*A devoción…*", la condición de hijo de la villa del donante y la fecha exacta de 27 de abril de 1750. El cáliz es de plata sobredorada, presenta unas marcas muy gastadas e ilegibles y destaca frente a otros ejemplares por su contención decorativa, si bien su traza movida y mixtilínea ejemplifica un modelo de cáliz usual en la platería mexicana de mediados del siglo XVIII. La naveta de plata en su color presenta similares datos en la inscripción y las marcas del platero Antonio Rojas y del ensayador Diego González de la Cueva junto a la M entre columnas correspondiente a la ciudad de México y el águila que testifica el pago del impuesto del quinto[54]. La custodia sabemos que aún se conservaba en 1836[55] por lo que quizás fue enajenada con motivo de las Guerras Carlistas o en un momento posterior junto a parte del legado.

Las dos piezas de plata enviadas por Gambarte a Estella y su motivación

En las Clarisas y las Concepcionistas de Estella se encuentran catalogados un copón y un cáliz con sus correspondientes inscripciones, en donde consta ser donativo de Miguel Francisco Gambarte. La búsqueda de datos en sus archivos nos han explicado los porqués de aquellos donativos.

La llegada del copón de las Clarisas de Estella, a donde también envió un hermoso lienzo de la Trinidad antropomorfa[56], tuvo su motivación en la presencia en aquella comunidad de su sobrina como religiosa. En su archivo se conserva la escritura de profesión de María Josefa Gambarte Macaya, natural de Puente la Reina e hija de Martín Gregorio Gambarte y Josefa Macaya, fechada el 14 de abril de 1751[57]. Con el nombre de María Josefa encontramos dos hijas del citado matrimonio, bautizadas en la Parroquia de Santiago de Puente la Reina en 1726 y 1728, lo que hace suponer que la primera de ellas falleció, imponiéndose el mismo nombre a la segunda[58], que sería la religiosa clarisa.

En el mismo documento de profesión se indica que María Josefa había tomado el hábito justamente un año antes, el 14 de abril de 1750 y que aportaba como dote la cantidad de 750 ducados, más otros 35 en concepto de alimentos del año de

54 M.C. HEREDIA MORENO, M. ORBE SIVATTE y A. ORBE SIVATTE, *Arte hispano-americano en Navarra*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1992, pp. 83–85.

55 A. DÍEZ Y DÍAZ, ob. cit., p. 56.

56 R. FERNÁNDEZ GRACIA, "Donantes de pintura novohispana en Navarra y noticias sobre tres lienzos de la Trinidad antropomorfa". *Ars Bilduma* (en prensa).

57 Archivo Clarisas de Olite. Fondo del monasterio de Santa Clara de Estella, Legajo 29, Entráticos y profesiones 1625–1799.

58 Archivo Parroquial de Puente la Reina. Libro de Bautizados de la Parroquia de Santiago 1700–1759, ff. 171 y 184.

noviciado, además de una arroba de cera blanca trabajada. El libro de asientos de novicias recoge la profesión con fecha de 18 de abril de 1751[59]. El hecho de no haber libros de difuntas de la comunidad durante la segunda mitad del siglo XVIII nos impide averiguar la fecha de su óbito que se deberá situar entre 1781, en que aparece entre las religiosas en escrituras de la comunidad como las profesiones, y 1885 en que ya no figura[60]. Para la mencionada dote en metálico colaboró don Miguel Francisco, como lo prueba una carta de enero de 1750 en la que anuncia el envío de 25.612 reales a tal fin[61], lo que parece indicar que la familia no andaría muy bien de recursos. No fue la única ayuda para los parientes que remitió Gambarte desde Nueva España. Sabemos que entre 1751 y 1753 sus hermanos María Matías, vecina de Irurre y madre de Francisco de Eguíllor que estaba en compañía de su tío en México, Martín Gregorio, e Isidra, junto a su sobrina Martina que residía en Tafalla se repartieron 500 pesos que llegaron a través de Juan Ángel Bidarte, de Pamplona[62]. La persona de enlace en Puente la Reina para la distribución de estas dádivas y para la dotación de la capilla de las Nieves fue siempre el vicario de la parroquia de San Pedro don José Arruazu.

El copón de plata sobredorada presenta la inscripción del donante, pero a diferencia de otras ocasiones sin dedicatoria alguna. Se ha fechado entre 1750 y 1760 y las fechas de la profesión de su sobrina en 1751, así como la llegada del lienzo de la Trinidad antropomorfa en 1753 pueden centrar más la pieza. Está punzonado non la marca de la ciudad de México –M entre columnas–, el águila –correspondiente al impuesto– y la personal del ensayador Diego González (1731–1778). La pieza se ha puesto en relación con otras navarras y peninsulares y su singularidad viene dada por el tratamiento de la copa con decoración sobrepuesta calada, procedimiento con arraigo en la platería mexicana[63].

El cáliz de las Concepcionistas tuvo su razón de ser en la hermandad de sufragios que Gambarte acordó con aquella comunidad, que llegó a Estella desde Ágreda en 1731. En el libro crónica del convento leemos textualmente: "*Se tiene hecha hermandad con don Miguel de Gambarte, vecino de México, y ofrecida la misa del día de San Miguel mientras viva dicho Gambarte. Murió y se le han cumplido los sufragios*"[64]. No cabe ninguna duda que Gambarte sabía cómo sor María Jesús de Ágreda había establecido el patronato de los conventos para la Inmaculada, San Francisco y San Miguel. Las noticias de ello estaban también muy presentes en

59 Archivo Clarisas de Olite. Fondo del monasterio de Santa Clara de Estella, Libro 35, Libro de Asientos de Novicias 1641–1681.

60 Ibídem, Legajo 29, Entráticos y profesiones 1625–1799.

61 J.M. USUNÁRIZ GARAYOA, ob. cit., p. 350.

62 Archivo General de Navarra. Protocolos Notariales, Puente la Reina, Juan José Montoya, 1751, Poder de María Matías Gambarte, y 1753, Poder de Isidra Gambarte su marido Juan Martín Osés para cobrar de Juan Ángel Bidarte.

63 M.C. HEREDIA MORENO, M. ORBE SIVATTE y A. ORBE SIVATTE, ob. cit., pp. 92–93.

64 Archivo Concepcionistas de Estella. Libro de las Religiosas de este convento de la Purísima Concepción de Estella con otras anotaciones, f. 121.

Nueva España, en donde la obra de sor María era bien conocida. La comunicación con el convento estellés no sabemos cómo se llevó a cabo, pero el dato de la celebración festiva del día del santo arcángel con toda solemnidad queda fuera de toda duda, así como la devoción al mismo. En 1739 la comunidad había adoptado el patronato de la Purísima Concepción, San Francisco de Asís y San Miguel, por vía de concordia[65] y, poco antes, en 1733 en un documento de autorización para la celebración de maitines, se refieren al arcángel como "*especialísimo abogado y protector de esta Santa Comunidad y Sagrado Instituto de religiosas Descalzas de la Inmaculada Concepción*"[66].

El cáliz de plata sobredorada se ha conservado, pese a los avatares de la comunidad en el siglo XIX y la desaparición de gran parte de su patrimonio. No lleva marcas, aunque sí una inscripción sin fecha en la que se indica el destino y el donante. Por sus características es obra que se ha puesto en relación con otras obras de la misma procedencia como los cálices de las Capuchinas de Tudela o de Artajona y en general con las obras del platero mexicano José María Rodallega[67]. Es pieza que se fecha en la década de los sesenta en la que destaca la decoración de la base y la subcopa.

Apéndice documental

Documento 1

1753, marzo 6. Puente la Reina.

Auto de entrega de las alhajas para la capilla de Nuestra Señora de las Nieves de la iglesia de San Pedro.

Archivo Parroquial de Puente la Reina. Libro de Cuentas de las parroquias de Santiago y San Pedro, 1722–1755, ff. 334v y ss.

"*En la iglesia Parroquial del Señor San Pedro de la villa de Puente y sacristía de ella, a seis de marzo de mil setecientos y cincuenta y tres, se juntaron por testimonio de mi el escribano los señores de ambos cabildos eclesiástico y secular desta villa, patronos de las iglesias della, que son los Señores Vicarios, Beneficiados, Alcalde y Regidores Della, para efecto de recibir las alhajas que remitió don Miguel Francisco de Gambarte, natural desta villa y residente en la ciudad de México de la Nueva España, a poder del señor don Joseph de Arruazu, vicario desta dicha iglesia de San Pedro para Nuestra Señora de las Nieves, imagen que se venera en la misma iglesia, a cuyo culto se ha erigido nueva capilla a expensas del mismo Gambarte, según lo ha representado a dicho patronato el mismo señor Arruazu en el memorial que presentó*

65 Ibídem, Libro 86, Crónica y petición de concordia del convento de la Purísima Concepción de Estella para nombrar patronos a la Virgen María, San Miguel y San Francisco.

66 Ibídem, Legajo 26, Licencia del Provincial para ir a maitines, 9 de septiembre de 1733.

67 M.C. HEREDIA MORENO, M. ORBE SIVATTE y A. ORBE SIVATTE, ob. cit., pp. 94–95.

en capítulo. Y hallándosen dichos señores patronos dispuestos a recibir dichas alhajas, hizo entrega dellas dicho señor Arruazu en la forma siguiente:

Primeramente un cáliz con su patena y cucharilla de plata sobredorada, que pesaron dos libras y seis onzas.

Más un copón con su hijuela y cruz sobre él, de plata sobredorada, que pesaron cuatro libras y cuatro onzas.

Más un platillo con sus vinajeras y campanilla de plata labrada y sobredorada que pesaron dos libras y ocho onzas y media.

Más una naveta para el incienso con su cuchara asida en una cadenilla, todo de plata, que pesaron una libra y nueve onzas y media.

Más un incensario también de plata que pesó dos libras y tres onzas y media.

Más un relicario de plata con diferentes reliquias y la estampa de San Miguel, que pesó una libra y tres onzas y media, y es con su pie a modo de cáliz y remate de rayos y cruz, todo de plata, a excepción de las reliquias y estampa, que incluye y auténtica que estaba dentro con la cual se pesó.

Más una lámpara de plata con veinticuatro arbotantes que pesa dos arrobas y veintinueve libras, inclusas las barras de yerro, chapas de cobre plateado, más una escalera como tijera para subir a ella.

Más una custodia de plata dorada, que toda ella pesa veintiún libras y seis onzas y media.

Más hizo entrega dicho señor vicario, en nombre del dicho Gambarte, con las sobredichas alhajas de dos cajas en que venían el cáliz y reliquias y otras alhajas dichas y el retrato del mismo Gambarte bienhechor.

Más un lienzo en que se halla esculpida o pintada la Santísima Trinidad y San Ignacio y San Francisco Javier hecho a devoción del mismo Gambarte.

Y de todas las dichas cosas y alhajas hizo entrega dicho señor vicario en nombre del susodicho, declarando ser para uso, culto y ornato de la imagen de Nuestra Señora de las Nieves en su nueva capilla e iglesia de San Pedro. Y dándosen como se dan por entregados dichos señores patronos de todas ellas, pesadas y entregadas por su orden, dieron por libre a dicho señor Arruazu y de la efectiva entrega de ellas doy fe yo el presente escribano por haberse hecho en mi presencia, advirtiéndose que aunque dicho señor Arruazu tuvo por conveniente que dichas alhajas se pusiesen en la casa de don Pedro Bernedo interin que se dispusiese paraje seguro para la custodia de ellas en dicha iglesia, lo cual comunicó y notició a los señores del patronato, y desta causa se suspendió la entrega formal dellas. Ahora que ya se ha preparado aposento o archivo en la sacristía con buenas cerraduras, ha parecido conveniente colocarlas en él y hacer entrega dellas a don Roque de Goicoa, sacristán de dicha iglesia, y hallándose presente el susodicho, dichos señores del patronato hicieron luego entrega de todas las dichas alhajas al dicho don Roque, como tal sacristán para que las tenga a buena y segura custodia para el fin y servicio dicho, y se dio por entregado de todas ellas dando en esta parte por libres a dichos señores patronos y obligándose en forma y derecho a tenerlas en la forma y modo que se le encarga, y de la real entrega de dichas cosas y alhajas hecha por dichos señores patronos al expresado don Roque Goicoa también doy fe yo el dicho

escribano por haberse hecho en un mismo acto en mi presencia. Y en reconocimiento y acción de gracias a tan piadoso bienhechor, luego que se les comunicó a los señores de el patronato la donación de dichas alhajas para culto y ornato de dicha imagen en su capilla nuevamente erigida a expensas y devoción de dicho Gambarte. Hicieron se celebrase, como se celebró, misa solemne con asistencia de ambos cuerpos, eclesiástico y secular, y se acuerda que por cuanto para hacerse la colocación de la imagen de Nuestra Señora en su capilla, sólo faltó el lucirla y prepararle altar, entonces se haga la demostración de colocación con misa solemne de gracias a intención del bienhechor y con sermón de colocación. Y porque por mandado en nombre de dicho don Miguel Francisco Gambarte se pide uso de sepultura para sus sucesores en dicha capilla, se resuelve y acuerda por el patronato, en cuanto puede, se le señale sitio para dicha sepultura en la mencionada capilla, sin perjuicio y sin que pueda por ello atribuirse derecho de patronato, preferencia, propiedad, ni singularidad alguna, y esto mediante siendo como es presente el dicho don Roque Goicoa y también Martín José de Erviti, su fiador, éste como tal y el dicho don Roque como principal de obligación en forma debida de derecho con todos sus bienes habidos y por haber a que tendrán y darán cuenta y entrega de dichas alhajas, y en el modo y forma que según derecho sea más correspondiente. Y dello se hizo auto y lo firmaron como se sigue y los dichos señores patronos en conformidad de sentencias y en fe dello yo el escribano.

Postdatum, se advierte que aunque el inventario y entrega se hizo el día seis de marzo último, no ha llegado a firmarse este auto hasta hoy, diez y ocho de mayo de mil setecientos cincuenta y tres.

Don Joseph de Arruazu, vicario de San Pedro
Don Joseph de Grez jubilado
Don Francisco Antonio de Arrieta
Don Francisco Lizaso
Don Joseph de Arleta
Don Fermín de Arano y Daoiz
Don Antonio de Bayona y Martín
Bernardo de Juangorena
Martóin Joseph Erviti
Ante mi Juan Antonio Fernández y Montoya".

Documento 2

1800, 1805 y 1815. Puente la Reina.

Relación de piezas de plata y alhajas que donó don Miguel Francisco Gambarte en los inventarios de 1800, 1805 y 1815.

Archivo Parroquial de Puente la Reina. Libro de Cuentas 1791–1816, ff. 114v–115, 169–170, y 280v–281.

"Mas plata y alhajas que donó don Miguel Francisco Gambarte

Primeramente un cáliz con su patena y cucharilla sobredorada de peso dos libras y cinco onzas, según costa en el inventario anterior

Mas un platillo con sus vinajeras y campanilla de plata sobredorada, su peso dos libras y diez onzas

Mas un incensario de peso de dos libras y cuatro onzas

Mas una naveta para el incienso con su cucharilla y cadenilla de una libra y diez onzas

Mas un relicario de palta con varias reliquias que incluye estampada la imagen de San Miguel con su pie a modo de cáliz, rematado con rayos y cruz. También incluye auténticas que se hayan dentro, siendo el peso de todo una libra y tres onzas

Mas una custodia de plata dorada, que según el inventario anterior es de veinte y un libras seis onzas y media, y dicha custodia brota sobre la imagen de Nuestra Señora a la que le faltan dos piedrecitas

Mas tres jarras, las dos que sirven para los santos óleos y la tercera para la crismera de unción con su cadena de plata y también son aquellas de plata con su cajón de madera que por dentro se halla forrado de terciopelo azul y por fuera de baqueta, con su cerraja y llave de plata y asidero de otro metal

Mas una calderilla con su hisopo de plata para Asperges con peso de seis libras y once onzas

Mas un cuadro en la capilla de Nuestra Señora con el retrato del dicho bienhechor Gambarte".

Ejemplos de riesgos, pérdidas, rescates y extravíos de plata labrada en la Carrera de Indias a mediados del siglo XVIII

CARMEN HEREDIA MORENO
Universidad de Alcalá

El tráfico artístico entre España y sus territorios americanos fue muy intenso a lo largo de toda la Edad Moderna a pesar de las dificultades casi insalvables que entrañaban las enormes distancias por tierra y mar que había que recorrer. Aparte de los largos y complicados desplazamientos desde las ciudades de origen hasta los puertos del Atlántico[1], los viajes trasatlánticos de las flotas de Nueva España y de Tierra Firme conllevaban una serie de peligros añadidos que afectaban sustancialmente a la economía y a la política hispana, ya que los cargamentos de los galeones, integrados por ingentes cantidades de metales preciosos extraídos de las minas y por los caudales procedentes de la recaudación de impuestos, constituían recursos imprescindibles para la Real Hacienda y resultaban necesarios para el sostenimiento de la política de la Monarquía[2]. Los mismos riesgos afectaban a todas las mercancías que se transportaban en la Carrera de Indias, muchas de ellas productos de primera necesidad para la subsistencia de las colonias. Además, las naves iban cargadas con numerosos objetos de carácter suntuario –pintura, cerámica, plata labrada o joyas–

1 R.M. SERRERA, "Las rutas de la plata americana" y F. LÓPEZ MORALES, "El camino real de tierra adentro". *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*. Madrid, 1999, pp. 333–341 y 342–347, señalan las dificultades y la precaria situación de la mayoría de estas vías terrestres.

2 A.M. BERNAL, "Las finanzas imperiales: expansión del oro y la plata por Europa" y "El coste del Imperio para la economía española". *El oro y la plata…* ob. cit., pp. 551–575 y 625–662. C. ÁLVAREZ LÓPEZ, "Las remesas americanas y los banqueros de la Monarquía". *El oro y la plata…* ob. cit., pp. 607–623.

que individuos de toda la escala social enviaban a una u otra orilla del océano para regalar a sus familiares, para su servicio personal o para ofrecerlos a las instituciones religiosas de su devoción o preferencia[3].

Las flotas tenían que enfrentarse a desastres naturales como tormentas y tempestades y sortear los pasos peligrosos para llegar con bien a su destino[4]. Más aun, las riquezas que llevaban despertaron la codicia de propios y ajenos e impulsaron el hurto, el fraude y el contrabando hasta límites insospechados[5]. Por lo tanto, el ataque de los piratas y la rapiña enemiga no constituían los únicos ni los mayores riesgos. Según Serrano Mangas, tales amenazas casi nunca se materializaban en la práctica, porque las flotas españolas con sus galeones flanqueados por la capitana y la almiranta que iban acorazadas como cajas fuertes y equipadas con cañones de bronce, resultaban prácticamente inexpugnables y garantizaban su protección y su defensa. Es más, en caso de peligro extremo ante una amenaza inminente e ineludible, la tripulación obedecía el mandato expreso de salvar el cargamento antes que la propia flota, es decir, arrojarlo al mar o, incluso, hundir el navío para que el tesoro no cayese en manos enemigas[6].

Pero, por éstos o por otros motivos, los naufragios se sucedieron con cierta frecuencia y las pérdidas fueron muy cuantiosas, pese a que en muchos casos se lograba recuperar parte del cargamento[7]. Lizé opina que la lista es larga pero que las causas cabría resumirlas en que, de manera habitual "mal construidos, mal carenados, demasiado viejos y sobrecargados, los galeones eran incapaces de esquivar una tempestad o de escapar a los corsarios"[8].

Respecto a estos últimos y a los ataques motivados por las guerras, Abad Viela afirma, por ejemplo, que la gigantesca flota del almirante Vernon entre 1739 y 1741, primero, y los enjambres de piratas y corsarios que infectaban las rutas comerciales a la Península, después, bloquearon los puertos e impidieron la salida de las flotas españolas durante muchos años, por lo que las donaciones de los indianos a iglesias y conventos realizados durante esta época acostumbraban a llegar a su destino después de 1748: "Entre otras cosas carecemos de registros de la flota de Nueva España entre 1739 y 1751" y "la absoluta desaparición de los registros de flota en el AGI, precisamente para este período (1739 y 1751), indica claramente que ni siquiera los hubo"[9].

3 Un ejemplo de este tráfico artístico en C. HEREDIA MORENO, "Plata labrada en la capitana de la flota de Nueva España del año 1758", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2011*. Murcia, 2011, pp. 265–277.

4 M. SERRANO MANGAS, "Las flotas de la plata". *El oro y la plata…* ob. cit., pp. 323–332.

5 Según A. GARCÍA–BAQUERO GONZÁLEZ, *La Carrera de Indias. Suma de la contratación y océano de negocios*. Sevilla, 1992, pp. 225–233, el contrabando pudo alcanzar hasta el 50% de las mercancías en algunos momentos.

6 M. SERRANO MANGAS, ob. cit., pp. 323–332.

7 Sobre los rescates de navíos hundidos puede consultarse J. CASTRO FRESNADILLO, *La recuperación de pecios en la Carrera de las Indias*. Lleida, 1990.

8 P. LIZÉ, "Archivos", en J–P. DESROCHES y F. GODDIO (coords.), *El San Diego. Un tesoro bajo el mar*. Madrid, 1995, pp. 371–373.

9 J. ABAD VIELA, "Plateros de Guatemala. Juan de Barreneche y Aguirre y el legado de Lesaca", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2011.* Murcia, 2011, pp. 34 y 35 nota 39.

No obstante, en contra de tales afirmaciones, ni los piratas ni los conflictos bélicos lograron interrumpir por completo el tráfico marítimo ni paralizaron el intercambio de objetos suntuarios entre ambas orillas del Atlántico, incluidas joyas y piezas de platería. Es posible que algunos viajes se cancelasen o que las llegadas de las flotas sufrieran demoras por estas causas, pero no sólo continuaron los desplazamientos sino que se conservan varios registros de los años 1739, 1745 y 1750 que demuestran que los cargamentos de algunos de los navíos que circularon en estas circunstancias adversas resultaron ser particularmente ricos en piezas suntuarias, sobre todo en plata labrada.

Por ejemplo, Juan Gómez de Castilla, maestre de plata del navío nombrado El Gran León, capitana de los azogues del cargo del capitán de fragata don Daniel Huoni, que zarpó del puerto de Veracruz el año 1739, anotó en el Libro de Registro más de cuarenta cajones repletos de plata labrada[10]. Su peso total ascendió a unos 5.466 marcos, equivalentes a algo más de 1.257 k por valor de 437.280 reales considerando el precio del marco a 80 reales. El maestre casi nunca detalla su contenido, pero entre las pocas piezas civiles que menciona describe 12 mancerinas y un candil enviados desde la ciudad de México. En el ámbito de la platería religiosa, enumera un cáliz y juego de vinajeras sobredorados que el reverendo padre lector fray Domingo de Horbegoso mandó a don Vicente Raimundo de Eguía, vecino de Cádiz, junto con una docena de abanicos de China. Tres lámparas con la iconografía de San Ignacio, la Virgen y el Crucificado, respectivamente, se remitieron de parte de don Pedro de Aguirre Acharán, vecino de Azcoitia, para la parroquia de dicha localidad guipuzcoana. La pieza de mayor valor fue un frontal de 137 marcos de peso que mandó Miguel Alonso de Ortigosa, vecino de México[11].

En la misma embarcación se registraron numerosas alhajas de oro y piedras preciosas. Entre ellas figura un pectoral de oro con esmaltes y esmeraldas y con su cadena a juego, que pesó 11 castellanos y medio, por cuenta de don Fernando Basurto. Este mismo personaje envió a Sevilla cuatro mancuernas de botones de oro pequeños esmaltados con 18 esmeraldas cada uno y una sortija con una esmeralda. Una caja de oro de 25 castellanos entregó el doctor don Francisco Mateos, vecino de México. En cuanto a las piezas de origen oriental se recogen algunos ornamentos litúrgicos y mercaderías preciosas procedentes de China. Entre las primeras se enumeran cuatro albas y varias toallas que el obispo de Yucatán envió al padre Francisco de Castañeda, procurador de Indias y superior del Hospital de la Compañía de Jesús del Puerto de Santa María (Cádiz). Se registraron también dos tibores de cuenta de don Antonio Ramírez de Ortuño, cuatro cajones con "distintas alaxas de loza de China, que pesaron 26 arrobas y 1 libra, que envió el Ilmo. y Excmo. Señor don Juan Antonio de Vizarrón y Eguiarreta, arzobispo y virrey de Nueva España, para don Pablo de Miguel Vizarrón

10 Archivo General de Indias (en adelante AGI). Contratación, 2012 A.

11 Miguel Alonso de Ortigosa, natural de Higuera (La Rioja) y vecino de Sevilla, hijo de José Alonso de Ortigosa y de Isabel García de Vergara, había marchado a Nueva España en 26 de julio de 1710 cuando contaba 25 años de edad, según el AGI. Contratación, 5465, N. 2, R. 109.

y Eguiarreta"[12], y la docena de abanicos de China que mandó el reverendo padre fray Domingo de Horbegoso a don Vicente Raimundo de Eguía, vecino de Cádiz, y a don Pedro Francisco de Vos, residente en la localidad gaditana del Puerto de Santamaría.

El cargamento de El Lanfranco, almiranta de esta misma flota del año 1739, no alcanzó unas cifras tan altas como las de la capitana. Pero su maestre de plata don José Baio Ximénez se hizo cargo de otros ocho cajones con un total de más de 781 marcos de plata labrada, es decir, casi 187,5 kg por valor de 50.765 reales. En ellos se registraron 144 marcos de riesgo del mexicano Pedro de Aguirre Sacona para entregar a don Vicente Raimundo de Eguía; 24 marcos de cuenta de don Martín Reinoso, vecino del Puerto de Santa María, y 95 de cuenta de la gaditana doña Sebastiana de la Torre. 16 marcos de plata labrada más diferentes "chucherías" mandó a Cádiz Pedro Ortiz de Letona, vecino de Guatemala, y otros 84 se registraron de parte de doña Magdalena de César, vecina de Sevilla, además de una imagen de la Virgen de Guadalupe del mismo metal embalada en un cajón de cuero, cuyo peso bruto ascendió a 3 arrobas y 15 libras, que le remitió doña Magdalena Alonso Peláez. Así mismo, se registraron en El Lanfranco 11 cajones de jarros y juguetes de barro de Guadalaxara, otros 11 de loza de China, 2 tibores de la misma procedencia, 50 docenas de abanicos y 3 arrobas de conchas de nácar. De la partida número 37, que contenía 288 marcos y 5 onzas de plata labrada además de 691 pesos y que embarcó don José Suárez Caamaño para entregar a don Francisco Pardo y Gago, nos ocuparemos más adelante[13].

Las tormentas y averías que se ensañaron con el Lanfranco obligaron a traspasar su carga al navío La Castilla que, finalmente, consiguió atracar en el puerto de Santander el día 13 de agosto de 1739. Desde aquí, el cargamento se distribuyó en carros que se fueron desplazando a lo largo de varios meses hasta la villa de Reinosa. Las autoridades locales se encargaron de enviar aviso a los destinatarios para que se personasen en la localidad cántabra a retirar las partidas correspondientes[14].

En suma, un cúmulo de circunstancias adversas que nada tuvieron que ver con la flota del almirante Vernon ni con el acoso de piratas o corsarios y que, en

---

12 A la munificencia del arzobispo Vizarrón se deben también las dos copa de comunión con sus salvillas y el juego de cáliz y vinajeras, todo de oro, además de los blandones de plata labrada denominados "los gigantes" que todavía se conservan en la catedral de Sevilla. La donación se documenta en una cláusula de su testamento fechado en 1745 y llegó a Sevilla ocho años después. Fue dado a conocer por M.J. SANZ SERRANO, *Orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla, 1976, t. I, pp. 235–236 y lo documentó P. RUBIO, "El arzobispo y virrey Vizarrón y el cabildo de la catedral de Sevilla". *Primeras Jornadas de Andalucía y América*. Sevilla, 1980, pp. 115–133. Otros autores también se han ocupado de este legado.

13 AGI. Contratación, 2013 A, N. 37 "Rexistró dicho maestre que ha recibido de don Joseph Suarez Caamaño las partidas de reales siguientes: (…), de quenta de don Francisco Antonio Pardo y Gago vecino de Cádiz a entregar al dicho, 691 pesos, 1 rreal y asimismo un cajón con 288 marcos, 5 onzas y 1 ochava de plata labrada…".

14 AGI. Contratación, 2013 A.

este caso, tuvieron un final feliz, aparte de alargar el tornaviaje más de lo habitual y de los quebraderos de cabeza por la pérdida de tiempo y gastos añadidos que supondrían para los interesados tener que acudir a Reinosa para recoger las mercancías.

En el listado que se confeccionó para notificar los avisos de recogida figura: "Para entregar a Pardo y Gago la plata, grana y doblones". Don Francisco Antonio Pardo y Gago destinatario de la partida número 37, según antes mencionamos, era un comerciante navarro, natural de Lesaca y residente en Cádiz. Sus nombres y apellidos coinciden con los del receptor de otra partida de grana fina de Oaxaca que don Juan de Barreneche y Aguirre, generoso y conocido indiano, procedente de la misma localidad navarra y establecido en Santiago de Guatemala, tenía en Veracruz en el año 1748 en espera, ahora sí, de que se ajustase la paz con Inglaterra[15]. Por otra parte, el cargador Suárez Caamaño, natural de La Coruña pero avecindado también en la capital guatemalteca desde antes de 1737[16], registró además 1722 pesos de cuenta y riesgo de Pardo Vázquez y Freire, la misma compañía comercial que había de hacerse cargo en Cádiz en 1748 de la grana fina de Barreneche, en ausencia de Francisco Antonio Pardo y Gago.

Todas estas coincidencias permiten aventurar que, en ambas fechas –1739 y 1748–, los documentos se refieran a las mismas personas. Es decir, dos individuos y una compañía comercial con los que don Juan de Barreneche y Aguirre mantuvo relaciones profesionales y, quizás, personales durante cierto tiempo. El primero de ellos, Pardo y Gago, se ocupaba de las mercancías que llegaban a Cádiz de parte del indiano navarro, mientras que el segundo, Suárez Caamaño, actuaba como su correspondiente en la ciudad mexicana de Veracruz. Si esto fuera cierto, habría que preguntarse también si los 288 marcos y 5 onzas de plata labrada de la partida número 37 no corresponderían al legado de platería guatemalteca que todavía se guarda parcialmente en la parroquia de Lesaca y que se viene considerando regalo de don Juan de Barreneche y Aguirre, incluido un frontal desaparecido en fecha incierta[17].

Ni en el archivo parroquial ni en el diocesano de Pamplona existen los libros de fábrica ni de visitas correspondientes a estos años, pero ello no significa que no los

15 M.C. GARCÍA GAÍNZA, "Los retablos de Lesaca. Dos nuevas obras de Luis Salvador Carmona". *Homenaje a Don José Esteban Uranga*. Pamplona, 1971, pp. 325–365. En la nota 2 de este artículo recoge algunas notas del testamento de Barreneche, hecho en Guatemala en el año 1748, tomadas de apuntes manuscritos del antiguo párroco. En una de ellas se dice: "Item declaro cómo al cargo de mi correspondiente de la ciudad de Veracruz tengo puesta cierta cantidad de grana fina de Oaxaca (…), para que después de ajustada la paz con Inglaterra, la remitan en los primeros navíos de Guerra de Banderas que se ofrezcan, a la ciudad de Cádiz a poder de don Francisco Antonio Pardo y Gago y por su ausencia a la Casa de los Señores Pardo y Cía., y por lo que hace al reino de Navarra, en la villa de Lesaca, su Patria, al Vicario y Cabildo de la Iglesia como Patron de las Capellanías en que han de convertir las disposiciones a dicha villa, a excepción de otras que se han de remitir con diferente destino".

16 AGI. Contratación, 5601. Hace testamento en 1737 y muere en 1739.

17 Hasta ahora hemos venido asumiendo la tradición local que considera que el envío se efectuó en 1748 coincidiendo con la fecha del testamento de Barreneche. Vid. M.C. HEREDIA MORENO, M. ORBE SIVATTE y A. ORBE SIVATTE, *Arte hispanoamericano en Navarra. Plata, pintura y escultura*. Pamplona, 1992, pp. 135–144.

hubiera habido en su momento[18]. Su pérdida impide confirmar documentalmente la donación y precisar ciertos datos sobre la fecha de la llegada del legado o las circunstancias de su recibimiento por parte de la parroquia. Las noticias más antiguas que conocemos datan de 25 de noviembre de 1928 y se deben al párroco don Félix Echeverría que, a instancias del obispado de Pamplona, evaluó las piezas de plata de la iglesia de Lesaca en los siguientes términos:

> "– 1 dosel que sirve de tabernáculo en exposiciones mayores..... 30 pts. Onza
> – 1 cruz parroquial.. 30 pts. Onza
> – 1 copón .... 30 pts. Onza
> – 2 cálices .... 20 pts. Onza
> – 1 custodia... 20 pts. Onza
> – Relicario de Santa Bárbara .... 20 pts. Onza
> – 1 vara de plata (de la cruz)...15 pts. Onza
> – 6 varas de palio .... 7 pts. Onza
>
> Todo, excepto las 6 varas, son regalo de don Juan de Barreneche, el mismo que legó los 4000 pesos que se emplearon en la construcción del retablo del altar mayor. Las 6 varas fueron regaladas por don Juan de Echeberría. Don Juan de Barreneche y Aguirre, hijo de esta villa de Lesaca, nació el 8 de octubre de 1670 y en su juventud emigró a las Américas fijando su residencia en la ciudad de Santiago de Guatemala perteneciente a la república de Nueva España. Debido a su laboriosidad y honradez se hizo dueño de un caudal crecido, favoreciendo a su villa natal y a la iglesia con sumas considerables que enviaba (…) Los 7 primeros objetos debieron ser regalados hacia el año 1740 y por la uniformidad que en ellos aparece, hace suponer que fue un lote completo (…)"[19].

De la misma opinión es Caro Baroja, que afirmó taxativamente en el año 1932 que "los objetos que más llaman la atención son los regalados por el mencionado indiano Barreneche a mediados del siglo XVIII. Se trata de una Cruz Parroquial, una Custodia, un Dosel para esta, un Cáliz grande, dos pequeños y una Custodia pequeña de plata sobredorada hechos por artistas indígenas de Guatemala"[20].

18 En el Archivo Parroquial se conservan *Libros de Bautismos, Matrimonios y Defunciones* desde el siglo XVI y *Libros de Fábrica* desde 1843. Pero hay constancia de que existieron al menos *Libros de Visitas* entre 1567–1679 y *Libro Antiguo de alhajas y ornamentos y cuentas de la primicia* desde 1567. A ellos se alude en el *Cuestionario general para parroquias (S. Martín de Lesaca)*, manuscrito firmado en 25 de noviembre de 1928 por el párroco Félix Echeverría, que se custodia en el Archivo Diocesano de Pamplona (en adelante ADP). Caja 327, nº 13.

19 ADP. *Cuestionario general…* ob. cit. Caja 327, nº 13. Parece indudable que los datos sobre la identidad del donante y el momento de la donación se extrajeron de documentos parroquiales desaparecidos.

20 J. CARO BAROJA, "Monumentos religiosos de Lesaka". *Anuario de Eusko Folklore* 1932, pp. 9–58 (26). Lo mismo opina A. ZABALZA SEGUÍN, "Cambio de escala: de las luchas locales al

Años más tarde, Angulo Íñiguez efectuó una primera valoración de estas obras, analizando sus formas y definiendo los caracteres distintivos de la platería guatemalteca. Le llamó la tención "el viejo tema gótico del óvalo apuntado en forma conopial, como en el cáliz y la custodia de Lesaca"; calificó de motivo renacentista y tradicional la venera y definió la cruz "por lo arcaizante de sus formas con sus salientes conopiales que hacen pensar en la sugestión de modelos góticos"[21].

Ninguno de los autores anteriores menciona el frontal, por lo que hemos de deducir que su desaparición se produjo años antes, quizás en algún desgraciado episodio de la francesada. Ya en el año 1792, ante el temor a un inminente ataque francés, los de Lesaca habían solicitado permiso del obispado de Pamplona para retirar el ajuar de plata al convento de Observantes de la capital navarra[22].

Respecto a la fecha concreta de ejecución de las piezas, no se puede descartar que se hubiesen labrado antes de los años cuarenta, al menos las que llevan marca[23], pero, en todo caso, la envergadura de las obras que se acometieron en la fábrica de la parroquia de Lesaca entre 1730–1737, que incluían la reedificación del cuerpo de la nave de la iglesia y la de la torre, pudo desaconsejar su envío hasta su conclusión definitiva[24]. No obstante, habida cuenta de que la flota de Nueva España no viajó a la Península en el 1738, al menos no hemos logrado localizar la documentación correspondiente a esta fecha, fue preciso esperar al menos hasta el año siguiente para remitir el legado. Pero las tormentas y averías del navío La Castilla, almiranta de la flota del año 1739, con el consiguiente traspaso de su mercancía al Lanfranco y el cambio de ruta de esta última nao hasta el puerto de Santander, debieron suponer otras demoras de varios meses. Es decir, en el mejor de los casos, si la partida 37 del

---

imperio atlántico". *Pequena nobreza nos Imperios Ibéricos de Antigo Regime*, 18–21 mayo de 2011. Consultado en Internet el 7 de X de 2012. Menciona el "Cuestionario general para párrocos y parroquias, según se ordena en una circular del Boletín Eclesiástico número 1642, con fecha 10 de agosto de 1928, el Excmo. E Ilmo. Sr. D. Tomás Muniz y Pablos, Obispo de Pamplona".

21 D. ANGULO ÍÑIGUEZ, "Orfebrería religiosa de Guatemala". *XXXVI Congreso Internacional de Americanistas*. Sevilla, 1966, vol. IV, pp. 287–292. Esta valoración positiva, resaltando su valía artística, la asumimos en M.C HEREDIA MORENO, M. ORBE SIVATTE y A. ORBE SIVATTE, ob. cit., pp. 135–144.

22 Según el ADP. *Documentos varios sobre capellanías fundadas por don Juan de Barreneche*, A/13, n. 54, el 5 de noviembre del año 1792, la villa solicitó permiso al obispo de Pamplona para "hacer retirar la considerable plata y halajas de su Yglesia al convento de los Observantes de Pamplona, respecto de correr voces quieren hacer invasión y asalto algunos franceses (…)". Esta nutrida documentación del ADP se prolonga hasta el siglo XIX y se refiere siempre al nombramiento y salario de los sucesivos capellanes, por lo que su contenido es estrictamente económico.

23 J. ABAD VIELA, ob. cit. p. 42.

24 ADP. *Comentario general…* ob. cit. Caja 327, nº 13. El 19 de junio de 1727 la villa solicitó licencia del obispo de Pamplona don Andrés José Murillo y Velarde: "(…) consiste en nave de bóveda conforme a su crucero y el lienzo de pared de la nave del Evangelio, torre y planta. Se iniciaron en 1730 según plano firmado por Andrés de Zabala, vecino de Hernani, y se adjudicaron a don Juan Bautista de Insaurrandiaga, contratista y maestro cantero natural de Alquicia, residente en San Sebastián". La minuciosidad de los datos nos inducen a considerar que el párroco de Lesaca utilizó también aquí los antiguos libros de fábrica u otros documentos de la parroquia para recabar información y que su pérdida se produjo con posterioridad, quizás en algún episodio de la Guerra Civil.

Lanfranco contenía el legado de Barreneche, el conjunto de plata no pudo llegar a la villa navarra, como muy pronto, hasta bien entrado el año 1740, de acuerdo con los datos suministrados por don Félix Echeverría[25].

Por otra parte, suponiendo que el frontal desaparecido tuviera unos 150 marcos de peso –recordemos que en la capitana de 1739 se embarcó otro ejemplar de 137 marcos y que el que se mandó a Tierra Santa en el 1682 alcanzó los 143 marcos de plata[26]–, nos quedarían alrededor de otros 130 marcos de plata labrada en la partida 37 del Lanfranco, un peso razonable y adecuado para identificarlo con el de las restantes piezas del ajuar de Lesaca que son las que se conservan en la actualidad.

La platería embarcada con destino a España en el año 1745 fue menos cuantiosa, pero constituye otro elocuente ejemplo del tráfico de objetos suntuarios de metales nobles en momentos difíciles, pese al alto riesgo que entrañaba la travesía del Atlántico en estos momentos. Los correspondientes libros de registros muestran que se embarcaron 278 marcos de plata labrada, 233 por cuenta de Manuel Barredo, vecino de Sevilla, y el resto de parte del cargador, en la fragata francesa La Perfecta[27]. Otros 100 marcos fuera de registro constan en la fragata nombrada El Brillante[28]. Ambas salieron del puerto de Veracruz y llegaron felizmente a Cádiz en 1745.

En la misma fecha, el navío La Castilla, Almiranta de las Banderas del jefe de Escuadra don Benito Antonio de Espínola, transportó un total de 681 marcos de plata labrada para diferentes particulares, además de una custodia y un cáliz que pesaron 5 libras y media. Estas últimas piezas iban de cuenta y riesgo del difunto don José Fernández Alonso para entregar al cargador don José Tomás de Errocarte. En los papeles fuera de registro de este navío se contabilizaron además en El Ferrol 2 cálices con sus juegos de platillos y vinajeras, y 2 arañas nuevas pertenecientes a fray Anselmo, de la orden de San Agustín, que, según el contraste, pesaron 22 marcos y 5 onzas[29].

Tampoco tuvo problemas en su tornaviaje a la península Ibérica la flota del año 1750. Su navío Nuestra Señora de Begoña que arribó al puerto de Cádiz el 16 de diciembre[30], llevaba a bordo, entre otras partidas, dos cajones registrados por don José Álvarez Campana de cuenta y riesgo del navarro don Miguel Francisco de Gambarte. Uno de ellos contenía 218 marcos de plata labrada y quintada para servicio del culto y el otro incluía lienzos de pintura. Aunque no se detalla su contenido, parece razonable identificar este legado con las donaciones que el citado Gambarte

25 ADP. *Cuestionario general…* ob. cit. Caja 327, nº 13.

26 La documentación sobre este frontal en C. HEREDIA MORENO, “Viajes transatlánticos”, en M. CABAÑAS BRAVO, A. LÓPEZ–YARTO ELIZALDE y W. RINCÓN GARCÍA (coords.), *El arte y el viaje*. Madrid, 2011, pp. 540–541. Su análisis en M.J. SANZ SERRANO, “Relaciones entre la platería española y americana durante el siglo XVII”. *II Jornadas de Andalucía y América*. Sevilla, 1985, pp. 24–25.

27 AGI. Contratación, 2014, Ns. 95 y 98.

28 AGI. Contratación, 2014.

29 AGI. Contratación, 2015 A, Ns. 69, 108, 232, 246, 253, 261 y papeles fuera de registro.

30 AGI. Contratación, 2028.

realizó por esta fecha a su localidad natal de Puente la Reina y al convento de concepcionistas de Estella, donde todavía se conservan parcialmente[31].

Desde Puebla de los Ángeles y a bordo del navío Nuestra Señora de los Godos, perteneciente también a la flota de 1750, viajó otro legado remitido por los hermanos Manuel Policarpo y Antonio Nerio de Torres y Esquivel a la parroquia de San Pedro de Huelva, su villa natal. El sagrario de plata todavía se conserva mientras que el copón para el depósito del Jueves Santo ha desaparecido. Ambas piezas habían sido labradas en un obrador angelopolitano en el año 1744[32].

En ciertos casos, los navíos de una misma flota podían correr diferente fortuna a causa de desastres naturales o debido a los pasos peligrosos. Un ejemplo expresivo lo constituye la de Nueva España que zarpó de Veracruz en 1751 y arribó a las costas de Cádiz a comienzos del año siguiente. La capitana de la misma, la fragata nombrada Nuestra Señora de Atocha atracó sin problemas en el sitio de Puntales el día 7 de enero con su cargamento intacto, incluidos los 23 marcos de plata labrada que se habían de entregar en Cádiz a don José Antonio Burlando con destino a la paga de los soldados de la tripulación y demás gastos de arribada, así como los cubiertos, relicarios, hebillas y otras menudencias de plata que retiró Juan José Ximénez para llevar a Sevilla.

Peor suerte tuvo el navío San Francisco de Asís, alias "el Soberbio", almiranta de esta misma flota, que se hundió frente a la costa de Cádiz en el real sitio de La Barrosa el 1 de febrero de 1752, aunque se logró recuperar parte de su cargamento[33]. Sánchez y Macía efectuaron un prolijo análisis sobre los avatares del naufragio y las incidencias del salvamento, detallando el nombre de los personajes implicados, la maquinaria que se utilizó en la azarosa empresa o el número de buzos y buques participantes en la operación[34]. Mencionan también las partidas correspondientes a Su Majestad y la cuantía de la carga.

De acuerdo con sus estimaciones, la plata labrada que transportaba El Soberbio ascendió a unos 780 marcos, es decir, 179 kilos y medio, de los que sólo se recuperaron alrededor de 142 marcos equivalentes al 18% del total[35]. Sin embargo, el

31 Sobre este legado, M.C. HEREDIA MORENO, M. ORBE SIVATTE y A. ORBE SIVATTE, ob. cit., pp. 83–84, 94. Se conservan un cáliz y naveta en la parroquia de Puente la Reina, un cáliz en las Concepcionistas de Estella y lienzos de la Trinidad, Virgen de Guadalupe y Retrato del propio indiano en las parroquias de San Pedro y Santiago de Puente la Reina y convento de Clarisas de Estella. Su identificación con el cargamento del navío Nuestra Señora de Begoña se debe a J.M. SÁNCHEZ y R. MACÍA, "Incidencias en el comercio artístico entre América y España. El naufragio del navío San Francisco, alias el Soberbio", en J.M. GONZÁLEZ GÓMEZ y M.J. MEJÍAS ÁLVAREZ (edits.), *Estudios de Historia del Arte. Centenario del Laboratorio de Arte (1907–2007)*. Sevilla, 2010, t. I, pp. 531–546.

32 Pese a que J.M. PALOMERO PÁRAMO, *Plata labrada de Indias*. Huelva, 1992, pp. 38 y 96–97 documenta la fecha de 1750, J. ABAD VIELA, ob. cit., p. 34 afirma que el sagrario llegó en la flota del año 1751 que fue "la primera que zarpó de Veracruz después de muchos años de no haberlas".

33 AGI. Contratación, 2533. El Soberbio había llegado a Veracruz procedente de Cádiz en el año 1750.

34 J.M. SÁNCHEZ y R. MACÍA, ob. cit., pp. 531–546.

35 Ibídem, p. 540.

análisis detallado del Libro de Registro muestra que el navío llevaba a bordo objetos suntuarios diversos, algunas alhajas de oro y más de 1.130 marcos de plata labrada equivalentes a 259,670 k por un valor aproximado de 90.400 reales, además de algunas piezas que no se pesaron, distribuidos en las partidas siguientes[36]:

Nº 35.– De cuenta y riesgo de don Sebastián Pinto de Rivera un cajón con 350 marcos y 4 onzas de plata labrada para entregarle a él mismo.

Nº 38.– Don Antonio Martínez registró un cajoncito con 24 marcos y 1 onza para entregar a don Domingo de Veira y Pardo que, según la papeleta de entrega recogida por Sánchez y Macía, contenía 1 bufetito con 4 tornillos y 2 pies, 1 obledera, 1 campanilla, 1 sello, 2 candeleros, unas espabiladeras, 1 pantalla, 2 jarritas con sus ramilletes, cáliz, patena y varita.

Nº 103.– Gaspar de Echeverría y Eguiarte, de parte de don Ambrosio de Meave, embarcó 1 cajoncito con 2 atriles que pesaron 30 marcos y 3 onzas, para entregar a Juan José de Arrambide, vecino de Cádiz, para el culto de Nuestra Señora de las Angustias de Jerez de la Frontera.

Nº 105.– La partida que registró Matías Callejo dice: "un cajón que contiene una custodia, un terno de cáliz, vinajeras, platillo y campanilla y un copón y un incensario con su naveta de plata quintada y sobredorada, con peso de 52 marcos, de quenta y riesgo de don Miguel Francisco de Gambarte, vecino de México, quien los remite para el uso y servicio del combentto Real de Religiosas de Santa Clara de la ciudad de Estella, Reino de Navarra"[37].

Nº 180.– Otros trece cajones embarcó fray Alonso de Jesús Ortega con 110 marcos de plata labrada, varias alhajas de oro con 19 onzas, loza de China y barros de Guadalajara.

En el nº 184 se contabilizaron tres docenas de cocos con sus tapaderas engarzadas en plata más una escribanía y una tachuela con un pelícano y sus hijuelos, de cuenta y riesgo del franciscano Juan Vázquez Delgado que lo enviaba de regalo desde Guatemala para entregar en Cádiz a varios particulares.

Nº 188.– Otros 430 marcos registró José Portillo por cuenta de don Juan Antonio de Irigoyen y 46 más de parte de María Montero y de José Santiago.

En el nº 191 figura un cajoncito enguangochado y cabeceado rotulado "Excelentísimo Señor Conde de Moctezuma, Marqués de Tenebrón" de cuenta y riesgo de don Miguel Antonio del Castillo, prebendado de la Santa Iglesia de México, con varias piezas de barro y loza de Guadalaxara, 6 cocos de Guatemala guarnecidos de plata y otras curiosidades de Texcoco y Xiloampeque.

36 AGI. Contratación, 2533.
37 Ibídem, número de registro 105.

Nº 204.– El maestre de plata anotó de parte de don Juan José de Echeveste, vecino de México, una custodia de plata sobredorada de 16 marcos de peso que Echeveste enviaba de limosna para el Santo Cristo de Lezo (Guipúzcoa). En el mismo lote figura un cáliz de plata sobredorada de 6 marcos, de cuenta y riesgo de Juan José de Fagoaga. Al parecer, ambas piezas desaparecieron en el naufragio, pero en la parroquia de Goizueta sí se conserva una custodia mexicana que el mismo indiano navarro envió a su pueblo natal pocos años después, el 24 de mayo de 1756[38].

Por último, varios pasajeros llevaban en su equipaje (nºs 251, 269 y 285) algunas otras piezas de plata por valor de 71 marcos.

También se conoce la relación de la plata labrada recuperada de este naufragio en la playa de la Barrosa a lo largo de varios meses. Su minuciosa descripción suministra numerosos datos sobre la tipología y materiales de las piezas y permite reconstruir algunas de las partidas que fueron entregadas a sus legítimos dueños tras las comprobaciones pertinentes[39]:

"Alhajas de plata: un incensario, tres ramos de flores, dos pies de los ramos, dieciseis pares y media de hebillas para zapatos y charreteras y en una gaioncillo, un bufete de menos de media vara de largo con cuatro tornillos y dos pies, una dozena de botones, un tintero, una campanilla un sello, una perilla, un platillo con dos mecheros y sus espabiladeras, una caxeta con obleas de mas de quarta de largo, diez cocos guarnecidos y con sus tapas, un cañoncito, tres rosarios uno de filigrana, otro engastado en plata y el otro con un Santo Christo, una fuente, un cucharón, un cuchillo, un trinchante tenedor, una taza, dos botones para camisa, una armadura de relox, cuatro platos, un candelero con sus espabiladeras, otro candelero, un salero, ocho cucharas, ocho tenedores, un vaso, un jarro, una zigarrera, una evilla, un bastón con puño de plata y varios pedacitos de plata zinzelada, todo con peso de 81 marcos, 4 onzas, 8 adarmes. (...) quedan netos 81 marcos y 5 adarmes.

Alajas de plata dorada: un copón con su tapa, una imagen de Santa Clara con su peana, báculo y custodia, cuatro piezecitas, dos cálices y copa de otro, una cucharita para cáliz, cuatro patenas, una vinajera, una campanilla, siete piezas de custodia, una pantalla al parezer de belón, con peso de 61 marcos y cuatro onzas.

Alajas de oro: una evilla para zapatos, un rosario, cuatro pares de botones, un relicario con su cadena, otra con un dije, tres tumbagas, una rositta esmal-

38 M.C. HEREDIA MORENO, M. ORBE SIVATTE y A. ORBE SIVATTE, ob. cit., pp. 85–86.

39 AGI. Contratación, 2533. "Estado general de la plata y efectos salvados en la plaia de la Barrosa del Registro de Veracruz nombrado San Francisco de Asís, alias el Soberbio que naufragó en aquel parage el día 1 de febrero de 1752".

tada, dos caxas para tabaco, que la una esta entregada por de plata sobredorada y reconocida se halló ser de oro, un brazalete de metal y oro con quinze esmeraldas de muy baja color en plata sobredorada engastada vale 4 pesos de 128 marcos, un aderezo de cruz y zarzillos de piedra y pasta engastada en plata sobredorada vale a un peso y medio dichos, un anillo con dos diamantes y una esmeraldita vale 5 pesos dichos, todo engastado en oro, un engastito con una piedra de pasta verde engastada en plata sobredorada que pesa 1 tomín, una gargantilla con ciento dieciséis perlitas y una cruzezita de oro con un Señor Crucificado esmaltado con unas borlas de seda carmesí, todo pesa cinco adarmes seis granos, rebajando dos adarmes que pesa el oro solo queda neto de perlas tres adarmes dos tomines y seis granos y vale oro y perlas según su calidad y oriente 28 pesos, un relicario de oro con dieciocho diamantes rosas, una tapadera de tintero de plata, tres cucharas, dos tenedoras con catorce onzas quince adarmes, dos pedazitos de plata como de tintero, un pie de cáliz sobredorado, un rosarito de engarze de oro con una cruzezita, una cruz como de candileja y otro pedazo como tres onzas de plata, una tapadera de plata de jarro con un San Miguel con cuatro onzas, un cavo de plata para cuchillo, una cuchara y un espadín de plata, un salerito pequeño, un tenedor, una gicara engastada en plata, una cuchara, una contera de espadín de plata, la copa de plata de un bernegal, una asita de pozillo de plata, un plato y un cavo de cuchillo de plata, otro plato pequeño, una palmatoria, un asiento de pozillo, una mancerina, otra pieza de belón, otro cuchillo de plata y una asita de gícara y una florecita de plata".

Esta relación permitió devolver a sus legítimos dueños la parte de los bienes recuperados. Por ejemplo, el 17 de abril de 1755 se dio despacho a la Compañía de Pardo y Freire para sacar del almacén donde se había depositado la carga correspondiente a la partida número 38 del registro, previa justificación[40].

Antes, el 31 de enero de 1753, el Consulado de Cádiz accedió a la reclamación de Juan Martín de Vergara y le entregó el cajón con los 52 marcos de plata registrado en Veracruz por don Matías Callejo de cuenta y riesgo de don Francisco de Gambarte, vecino de México, para el uso y servicio del convento de Santa Clara de Estella en el Reino de Navarra, después de que el contraste de la ciudad de Cádiz hubiese examinado las piezas[41]. El certificado reza:

"Certifico he reconocido y pesado las alajas siguientes: primeramente una custodia con la imagen de Santa Clara y en su cabeza el viril con 33

40 "un bufetito con cuatro tornillos y dos pies, obledera, campanilla, tintero, sello, dos candeleros, espabiladeras, pantalla, dos jarritas con sus ramilleteros, cáliz, patena y varita, todo de plata con peso de 23 marcos y 1 onza… por la justificación que dichos interesados hizieron de pertenezerles como alhajas conocidas de la partida 38 del rexistro del navío y haverse salvado entre las buscadas".

41 AGI. Contratación, 2533. "Un caxon de plata labrada que contiene una custodia, un terno de cáliz, vinaxeras, platillo y campanilla, un copón, un incensario con su naveta, todo de plata quintada y sobredorada, con peso de 52 marcos, todo salvado del naufragio".

piedras de pasta blanca y en la peana un rótulo "Don Miguel Francisco de Gambarte pide le encomienden a Dios" y una custodia pequeña que la santa tiene en la mano y un vaculo y una de las manos despegada, todo de plata sobredorada que pesa 26 marcos y 1 onza y 8 adarmes, y sus dos cristales para el viril; ítem un copón maltratado de plata sobredorada y su hechura y sinselado conviene con el de la custodia dicha, sin marcas y sin letra, y pesa 6 marcos 4 adarmes, ítem un caliz con su patena y cucharita, todo de plata sobredorada, maltratado, que su hechura y sinselado conviene con el de la custodia y el copón y pesa 5 marcos y 3 onzas y 14 adarmes… ítem unas vinajeras y campanilla de plata sobredorada que en su hechura y cincelado conviene con las alhajas antecedentes, sin marca, que pesan 2 marcos y 2 onzas, ítem un incensario de plata con sus cadenas de lo mismo que pesa 5 marcos y 6 onzas y 7 adarmes. Cádiz, 27 de enero de 1753"[42].

A este respecto conviene recordar que la parroquia de San Sebastián de Antequera (Málaga) guarda un cáliz mexicano que lleva la inscripción DON MIGuEL Franço DE GAMBARTE PIDE LO ENCOMIENDEN A DIOS OFRECIENDO ESTAS ALHAJAS PARA EL CULTO DIVINO. HIJO DE PUENTE LA REINA I VEZ(I)NO DE MEXICO[43]. Ignoramos las circunstancias de su llegada a esta iglesia, pero esta pieza guarda evidentes semejanzas formales con el copón rescatado del naufragio que es el único objeto del legado de Gambarte que todavía se encuentra en el convento navarro de Santa Clara de Estella[44]. Las coincidencias en estilo y cronología, así como el hecho de que la inscripción no indique su lugar de destino, permiten suponer que el cáliz de Antequera debió extraviarse a raíz del rescate del Soberbio y que, por circunstancias desconocidas, fue depositado posteriormente en la mencionada parroquia de la localidad malagueña.

Otra hipótesis razonable sería considerar, como ya hemos expuesto en alguna ocasión, que el cáliz hubiese formado parte de los 25 marcos y 6 onzas y media de plata labrada en "alhajas para servicio de Iglesia" que el mismo Gambarte embarcó en el año 1758 en el navío don Fernando y que fueron recogidos por los Sres. Guardia, Vergara y Compañía establecidos en Cádiz[45]. En cualquier caso, ignoramos si hubo algún tipo de relaciones personales que vinculasen a Gambarte con la parroquia de Antequera.

Algunas otras noticias referidas al rescate del mercante Nuestra Señora del Carmen en 1750[46], que había sido apresado por los ingleses dos años antes, o al naufra-

42 Ibídem.

43 R. SÁNCHEZ–LAFUENTE GÉMAR, *El Arte de la Platería en Málaga 1550–1800*. Málaga, 1997, p. 582, nº 248, fig. 419.

44 M.C. HEREDIA MORENO, M. ORBE SIVATTE y A. ORBE SIVATTE, ob. cit., p. 92, nº 46.

45 AGI. Contratación, 2039, N. 131, recogido en C. HEREDIA MORENO, "Plata labrada…" ob. cit.

46 AGI. Consulados, L. 406–7.

gio del navío San Jerónimo frente a las costa de Veracruz en el año 1751[47] confirman la existencia y la intensidad del tráfico marítimo durante estos años así como los avatares sufridos por las flotas españolas en estos momentos difíciles de mediados del setecientos.

47 AGI. Contratación, 1530.

Joyas de cine. Otra forma de *ver* las joyas. 3

NATALIA HORCAJO PALOMERO
Dra. en Historia del Arte e Investigadora de Joyería

Cuando en 2006 publiqué *Joyas escritas. Otra forma de ver las joyas*[1], seguido, dos años después, por *Joyas pintadas. Otra forma de ver las joyas. 2*[2], no pensaba que todavía quedaran *escaparates* de *joyas* por mostrar, que aún se las podía encontrar en *vitrinas* diferentes a las ya estudiadas, por lo que creí haber dejado cerrado el ciclo.

Pero ha sido necesario que pasasen unos años para caer en la cuenta de que no era así, que las *joyas* han buscado mostrarse en los más insospechados *expositores* y que en otras manifestaciones artísticas, como el *séptimo arte*, también habían *interpretado*, y siguen haciéndolo, un *papel* muy importante, en muchos casos, *estelar*.

Y lo que en un principio pareció fácil, una vez buscado el material dejó de serlo, pues son infinitas las *películas* en las que se utilizan *joyas*, y no todas pueden ser incluidas en una misma categoría, pues los géneros son diferentes. Era necesario, por tanto, plantearse un *guión* de trabajo, se trata de *cine* ¿no?

No solo era imprescindible organizarse, también había que limitar el número de *películas* con las que trabajar, pues era imposible hacer un repaso total a la *Historia del Cine*, como lo había sido hacerlo a todas las obras de la *Literatura Universal*, o a todas las pinturas que *colecciona* el *Arte*.

Evidentemente el *cine histórico* era el más tentador para una historiadora del Arte, pues es un género que tiene muchas categorías: Bien puede ser *biográfico*, lo que hoy se denomina *biopic*, o narrar *hechos históricos*; pero también hay *personajes* o *acontecimientos* que son adaptaciones literarias o meras creaciones cinematográficas, ficciones que no tienen nada que ver con el devenir de la *Historia real*, pero que sin embargo "*viven*" en ella.

---

1 N. HORCAJO PALOMERO, "Joyas escritas. Otra forma de ver las joyas", en J. RIVAS CARDONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 291–311.

2 N. HORCAJO PALOMERO, "Joyas pintadas. Otra forma de ver las joyas. 2", en J. RIVAS CARDONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2008*. Murcia, 2008, pp. 287– 303.

Hay, por tanto, muchos *cines históricos* y todos ellos igual de respetables y asumibles. ¿Pero acaso no hay *películas* sin un gramo de *Historia* en las que las *joyas* ocupan por argumento un lugar primordial?

Tampoco debía obviarse que no sólo el *cine* realiza *filmes* con estas temáticas, las cadenas televisivas han producido y producen *series históricas* o *seudo–históricas* con relativa frecuencia y éstas también debían ser tenidas en cuenta, pues algunas han alcanzado la categoría de obras maestras.

Y aún había otra posibilidad más, ¿habría influido el *cine* o un determinado *filme* en algún diseñador de *joyas* para realizar los bocetos de una colección? ¿Hay *joyas,* podría decirse, *cinematográficas*?

Una vez centrado el proyecto, conviene señalar que ha resultado muy interesante de trabajar, y ha permitido descubrir el poco conocimiento que tienen muchos *diseñadores de vestuario* o *figurinistas*[3], de las *joyas* que han elegido para las *películas históricas* en las que han participado, pues emplean mayoritariamente *piezas anacrónicas*, y solo en ocasiones, algunas concretas se podrían atribuir al periodo histórico que intentan reproducir.

Imposible no empezar por el *cine histórico*, no hacerlo sería realmente una traición. Como ya se ha indicado se trabajarán tres categorías: *Personajes históricos*, muchas veces novelados, *hechos históricos*, con algunas licencias, y *personajes* y *acontecimientos literarios* o de *ficción*, enmarcados en periodos históricos determinados. El soporte será indistintamente la *película* destinada a la gran pantalla y la *serie* de televisión.

Lo más adecuado es comenzar por CLEOPATRA, la *reina* de las protagonistas femeninas de la *Historia*:

Es uno de los personajes *históricos* con más *filmes*. Y es que su vida, para que negarlo, es muy atractiva, reúne todo lo que se busca en una buena película: romance, intriga y acción.

Al menos se han localizado cuatro *películas* con este título, interpretadas por las actrices Helen Gardner (Charles L. Gaskill, 1912), Theda Bara (J. Gordon Edwards, 1017), Claudette Colbert (Cecil B. DeMille, 1934) y Elizabeth Taylor (Joseph L. Mankiewicz, 1963); más una *serie* (Franc Roddam, 1999) con Leonor Varela en el papel estelar[4].

Los encargados de diseño de vestuario, y por lo tanto de las *joyas,* fueron: la propia Helen Gardner, George James Hopkins, Travis Banton, Irene Sharaff y Enrico Sabbatini respectivamente.

Al parecer, ninguno de ellos intentó documentarse fielmente sobre cómo se *enjoyaban* las egipcias de la época Ptolemaica, ya en contacto con la Roma invasora, a pesar de los numerosos relieves que podían haberles servido de fuente de inspiración; pues posiblemente buscaron primar la belleza de las actrices con ropas y *joyas*

3 Mientras en España se utiliza el término figurinista, en los países anglosajones se usa el de custome designer (diseñador de vestuario).

4 Hay una anterior, de 1899, de Georges Meliès, que se creyó perdida hasta que fue encontrada una copia en 2005. No se trata exactamente de un *biopic*, pues la protagonista es la momia de Cleopatra, y su título completo es *La tumba de Cleopatra*. Estaba protagonizada por Jannie D´Arcy.

que la resaltasen; incluso tal osadía llevó a Travis Banton a jugar con la moda *Art Decó* para vestir a su Cleopatra, tal vez porque este estilo funcionaba muy bien con el blanco y negro del celuloide.

Tan sólo en el *filme* de la Taylor y en la *serie* de la Varela, quizás la más fidedigna en vestuario, se utiliza un *brazalete*: una serpiente de oro enroscada en tono al antebrazo, que sigue muy de cerca un trabajo egipcio en oro, del siglo I de C., conservado en el Museo Victoria & Albert de Londres[5]. Además, la primera lleva también un *collar* similar a un ejemplar en el British, de oro esmaltado con cornalinas, realizado en Egipto durante el Imperio Nuevo, *circa* 1370–1300 a C., y descubierto en una tumba de la necrópolis de Menfis[6], y la segunda, un *collar* que parece inspirado en un *brazalete* de oro esmaltado con cornalinas y lapislázuli, en el mismo Museo, de *circa* 1330 a C., encontrado en una tumba del Valle de Los Reyes[7] y que recuerda al del busto de Nefertiti en el Museo Egipcio de Berlín[8].

Este exótico personaje aparece además en dos *filmes* titulados *Cesar y Cleopatra* (Gabriel Pascal, 1945) y *Antonio y Cleopatra* (Charlton Heston, 1972). En el primero, con Vivien Leigh, del vestuario se encargó Oliver Messel[9], de quien el Victoria & Albert guarda un dibujo a carboncillo, lápiz, tinta, gouache y acuarela sobre papel, de uno de los tocados, bastante fiel, que llevaría la faraona (lám. 1).

Del segundo *filme*, con Hildegard Neil de protagonista, ha sido imposible localizar al encargado del vestuario.

Con este último título, *Antonio y Cleopatra*, hay dos *series* para televisión. En la primera, con Lynn Redgrave como la *faraona* (Lawrence Carre, 1983), del vestuario se encargó Neil Taylor. La segunda, para la BBC, (Jonathan Miller, 1983), contó con Alun Hughes para el vestuario y con la actriz Jean Lapotaire como protagonista.

Hay además una *película* interpretada por Sofía Loren: *Las noches de Cleopatra* (Mario Mattoli, 1953), con vestuario a cargo de Gaia Romani.

No hay nada que añadir sobre las *joyas* utilizadas en todos estos *filmes*, salvo que en las Cleopatras de Hildegard y la Loren, vestuario y joyas iban a su aire y desde luego el parecido con la época histórica que deberían de representar era nulo.

Un segundo personaje histórico femenino destacado por el *cine* es ISABEL I de Inglaterra, la *Reina Virgen*, cuya vida fue igualmente muy interesante, pues sobre

---

5 Nº de inventario del museo, 631–1884. Puede verse en: http://collections.vam.ac.uk/item/O111701/armlet–unknown/

6 Nº de inventario EA3074. Puede verse en: http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=149865&partid=1&searchText=egyptian+jewellery&fromADBC=ad&toADBC=ad&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx&currentPage=11

7 Nº de inventario EA65616. Se puede ver en: http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=102476&partid=1&searchText=egyptian+jewellery&fromADBC=ad&toADBC=ad&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx&currentPage=5

8 http://www.smb.museum/smb/sammlungen/details.php?objID=2&n=0&r=0&p=24

9 http://collections.vam.ac.uk/item/O127790/costume–design–messel–oliver–hilary/



LÁMINA 1. *Oliver Messel (1946), Dibujo a carboncillo, lápiz, tinta, gouache y acuarela sobre papel. Museo Victoria & Albert, Londres.* Foto © Victoria & Albert Museum, London.

ella se han rodado dos *películas* y tres *series*, además de aparecer en tres *filmes* con título diferente.

Las actrices encargadas de darle vida han sido: Cate Blanchett en las dos *películas*: *Elizabeth* y *Elizabeth: La edad de oro* (Shekhar Kapur, 1998 y 2007), y Glenda Jackson, *Elizabeth R.* (Roderick Graham, 1971), Helen Mirren, *Elizabeth I* (Mike O´Neill, 2005) y Anne Marie Duff, *The Virgin Queen* (Coky Giedroyc, 2005) en las *series*.

En *Les amours de la reine Élizabeth* (Henri Desfontains, Louis Mercaton, 1912), el papel de la Reina lo interpretaba Sara Bernhardt, en *La vida privada de Elizabeth y Essex* (Michael Curtiz, 1939), Bette Davis, que repetiría papel en *El favorito de la Reina* (Henry Kosler, 1955), en *La Reina Virgen* (George Sidney, 1953), Jean

Simmons, en *Shakespeare in love* (Joh Madden,1998), Judy Dench, y en *Anonymus* (Roland Emmerich, 2011), Joely Richardson y Vanessa Redgrave.

El vestuario de la Blanchett corrió a cargo de Alexandra Byrne, del de la Jackson, Elizabeth Waller, del de la Mirren, Mike O´Neill, del de la Duff, Amy Roberts, del de la Bernhardt, Paul Poiret, del de la Davis, Orry–Kelly, del de la Simmons, Walter Plunkett, del de la Dench, Sandy Powell y del de las Redgrave, Lisy Christl.

Curiosamente, las *joyas* de Bette Davis en las dos *películas* eran de Eugene Joseff, apodado Joseff de Hollywood, quien sería, junto a su esposa Joan, uno de los principales suministradores de *joyas* para el *cine*, piezas que se elaboraban en su propio taller[10].

Es increíble que habiéndose conservado algunas *joyas* que la Reina tuvo o regaló, en museos como el Victoria & Alberto o el Británico, y existir bibliografía sobre ellas, amén de los numerosos retratos que la muestran llevando magníficos ejemplares; diseñadores de vestuario e incluso el joyero citado, quitando los *collares* de *perlas*, tipo *gargantilla* o *sautoir*, que no encierran ningún misterio, el resto de las *joyas* no son copias de las históricas, sino inventos más o menos conseguidos, aunque de algunos se podría decir que escasamente logrados.

Así llama poderosamente la atención que en el *filme* de Cate Blanchett, Isabel I luzca en su cabello varios *airones* en los que las plumas que los adornan han adquirido un tamaño un tanto peculiar y ni siquiera han sido capaces de reproducir el famoso *colgante–figura del pelícano* que da nombre a uno de sus más famosos retratos[11] y del que si no piezas exactas, al menos similares, se conservan tres ejemplares en el Museo Victoria & Alberto[12].

El siguiente personaje es MARÍA ANTONIETA, la malograda Reina de Francia, cuya desgraciada vida ha sido objeto del *cine* en varias ocasiones, lo que indica la popularidad que goza en ese medio.

A María Antonieta la han interpretado, en tres *películas* de su nombre, Norma Shearer (W.S. Van Dyke, 1938), Michèle Morgan (Jean Delannoy, 1956) y Kirsten Dunst (Sofía Coppola, 2005) y en una *serie*, Karine Vannase (Francis Leclerc y Yves Somoneau, 2006).

En la primera se encargó del vestuario Gilbert Adrian, en la segunda, Georges K. Benda, en la tercera, Milena Canonero, que obtuvo un Oscar por él, y en la *serie,* Pierre Bachir, Nicoletta Massone y Sylvie de Sergonzac.

---

10 P. PRODDOW, D. HEALY y M. FASEL, *Hollywood jewels. Movies. Jewelry. Stars*. New York, Harry N. Abrams Inc., 1992, p. 79. Ver también: http://www.guyotbrothers.com/jewelry–history/jewelry–hall–of–fame/Joseff–of–Hollywood/joseff–of–hollywood.htm y http://www.imdb.com/name/nm1287577/?ref_=fn_al_nm_1

11 http://www.liverpoolmuseums.org.uk/walker/collections/13c–16c/er1.aspx

12 N. HORCAJO PALOMERO, *Joyería Europea del siglo XVI. Estudio tipológico y temático*. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1992, t. I, vol. 1, pp. 275– 276, nº de catálogo 435 y 436. Hay un tercer colgante, algo posterior, que no se catalogó en la tesis por considerarlo posterior.

http://collections.vam.ac.uk/item/O72012/the–pelican–in–her–piety–pendant–unknown/
http://collections.vam.ac.uk/item/O114854/pendant–unknown/
http://collections.vam.ac.uk/item/O114940/pendant–unknown/



LÁMINA 2. *Pendientes de Mª Antonieta, diamantes del siglo XVIII, ¿montura modificada? por Cartier. Smithsonian National Museum of Natural History. Gem Gallery. Washington.* Foto © Smithsonian National Museum of Natural History, Washington.

La Reina aparece igualmente en otros títulos como *El misterio del Collar*, en un papel secundario, (Charles Shyer, 2001) y *Adios a la reina* (Benoït Jacquot, 2012). Las actrices encargadas de interpretarla son Joely Richardson y Diana Kruger. Y del vestuario se encargan: Milena Canonero (que ya se ha visto que repetiría en 2006) y Christian Gase y Valérie Ranchoux.

Ante la vida desordenada y llena de lujos de la Reina, lo más lógico sería pensar que habría derrochado cantidades ingentes de *luises* en *joyas*, sin embargo no hay nada más lejos de la realidad.

Los numerosos retratos de la austriaca la muestran con vestidos extremadamente lujosos, pero excesivamente parca en piezas de joyería. Para Isabel de Portugal, la esposa de Carlos I de España y V de Alemania, las telas tenían un atractivo muy superior a las *joyas*, y algo similar debió de ocurrirle a Mª Antonieta, pues de todas las que tuvo o pudo llegar a adquirir, sólo las *perlas* se repiten en algunos retratos, bien en forma de collares o como hilos entremezclados entre sus cabellos, a veces con la ayuda de un *broche* de *diamantes*. Esto no debe conducir a pensar que la Reina carecía de ellas, por supuesto que las tenía, pero no debían ser su pasión, quizás por eso no cayó en la trampa del *escándalo del collar*; aunque si se debían de bordar las telas de sus vestidos con *piedras preciosas*.

En el Museo Nacional de Historia Natural de Washington, dependiente del Smithsoniam Institution (lám. 2), se conservan unos *pendientes* cuyos *diamantes* posiblemente pertenecieron a Mª Antonieta[13], aunque no hay certeza absoluta al respecto, si bien, Lady Antonia Fraser en la biografía de la reina relata que… *Llevaría consigo un juego de perlas, **unos pendientes de diamantes en forma de lágrimas** y unas cuantas bijoux de fantaísie (piedras semipreciosas de colores), además de los dos anillos de diamantes que siempre lucía…*[14]. Anteriormente, Stefan Zweig había señalado que Madame Dubarry, sabedora de que, a la entonces aún princesa heredera, le habían gustado unos *pendientes* de *brillantes* del joyero Böhmer, sugirió que podría convencer a Luís XV para que se los regalase, pero enterada Mª Antonieta, rehusó el ofrecimiento[15].

Con estos precedentes, era fácil para los diseñadores de vestuario *enjoyar* a la Reina, sin embargo, las *joyas* proliferan en las distintas *películas* de una manera harto empalagosa. Tan sólo Milena Canonero es sobria en su uso, y Georges K. Benda acertó con un *broche* de *diamantes* que Michèle Morgan lleva en el pelo, una copia del que la auténtica soberana lleva en el retrato de 1775 por Gautier–Dagoty[16].

Otro de los personajes femeninos más carismáticos para el *cine* ha sido la Emperatriz Elisabeth de Austria, SISSI. Numerosos son los *filmes* y *series* sobre su vida, hay incluso una *película* canadiense de dibujos animados (1991), pero no siempre se ajustan a la realidad, y están, mayoritariamente, edulcorados.

Como han surgido algunas dificultades a la hora de encontrar datos e imágenes sobre muchos de ellos, sólo se citarán aquellos que, por disponer de imágenes, se han podido trabajar.

Es más que evidente que para los espectadores Romy Schneider fue "la Emperatriz" por excelencia. La actriz vienesa se metió en su piel cuatro veces, en tres *películas*: *Sissi* (1955), *Sissi Emperatriz* (1956) y *El destino de Sissi* (1957), dirigidas por Ernst Marischka, y en una cuarta, *Ludwig* (1972), bajo las órdenes de Luchino Visconti.

---

13 http://geogallery.si.edu/index.php/en/1002082/marie–antoinette–diamond–earrings

14 A. FRASER, *María Antonieta, la última reina*. Barcelona, Editorial Edhasa, 2006, p. 453.

15 S. ZWEIG, *María Antonieta*. Barcelona, DeBOLSILLO, 2004, p. 68.

16 Nº de inventario MV 8061, Chateau de Versailles, Versalles, París. http://www.chateauversailles.fr/decouvrir–domaine/les–collections/les–collections–es

En las dos primeras, el diseño de vestuario corrió a cargo de Leo Bei, Gerdago y Franz Szivats, de ellos, el primero y el segundo repetirían en la tercera, y en la cuarta, Piero Tosi.

Se conservan vestidos, *joyas* y retratos de la Emperatriz en el Palacio de Hofburg y otros palacios vieneses, así que vestirla no debía ser difícil; aun así, los figurinistas, especialmente en los *filmes* de Marischka, introdujeron alguna que otra fantasía textil, y las *joyas* corrieron un camino similar, excepto las famosas *veintisiete estrellas* de diamantes que adornaban su abundante cabellera en el retrato de Franz Xavier Winterhalter[17]. Conocidas como *Sissí–stern*, fueron realizadas por el joyero de la Corte Heinrich Köchert, a petición del Emperador Francisco José I, como regalo para su esposa en el primer aniversario de su enlace.

Romy, en la primera *película*, llevó en su pelo unas estrellas algo *sui géneris*, pero al fin y al cabo, estrellas.

También las llevaría, en este caso reproducciones exactas, la italiana Cristiana Capotondi en su interpretación de la Emperatriz para la *serie* de la RAI, *Sissi & Franz* (Xavier Schwarzenberger, 2009), con vestuario Enrica Biscossi.

La actriz Ava Gadner aparecería también como Sissi en la *cinta Mayerling* (Terence Young, 1968), con vestuario de Marcell Escoffier, que no se esmeró mucho en documentarse para escoger las *joyas*, algo recargadas.

Cerrará este apartado de grandes mujeres *cinematográficas*, la Reina VICTORIA I de Inglaterra, la protagonista de la llamada *Era victoriana* que convirtió a su país en una potencia mayor de lo que ya era.

Con este personaje ocurre, a nivel de *filmes*, lo mismo que con Sissi, de modo que sólo se comentará sobre aquellos de los que se han podido ver imágenes.

Tres son las *películas* y una la *serie* de TV consultadas, en la primera, *La Reina Victoria*, es interpretada por Emily Blunt (Jean Marc Vallée, 2009), en la segunda, *Su Majestad Mrs. Brown*, por Judi Dench (John Madden, 1997), en la tercera, con título *Los jóvenes años de una Reina*, por Romy Schneider (Ernst Marischke, 1954); y en la *serie*, *Queen Victoria* (John Erman, 2001), por Victoria Hamilton.

Al frente del diseño de vestuario estaban Sandy Powell, Deirdre Clancy, Leo Bei y Gidargo; y María Price respectivamente.

No puede decirse que utilizasen las *joyas* de la Reina que se conservan en la Royal Collection, entre las que se encuentra desde su primer *anillo* a un curioso *broche*, un querubín, diseñado por el Príncipe Alberto[18], su esposo, y realizado por el joyero William Essex; de oro, con una miniatura esmaltada de su primera hija, la Princesa Victoria, con las alas cuajadas de diamantes, zafiros, esmeraldas, rubíes y topacios[19]. Pero las *joyas* empleadas en las *cintas* se ajustan a la época, y

17 http://www.hofburg–wien.at/en/nc/services/news/news–detail–start/artikel/sternenschmuck–der–kaiserin–elisabeth.html

18 El Príncipe Alberto fue un gran diseñador de joyas, muchas de ellas pueden verse en la Colección Real y en los Museos ingleses.

19 http://www.royalcollection.org.uk/collection/65286/princess–victorias–first–ring y http://www.royalcollection.org.uk/collection/4834/brooch–of–victoria–princess–royal

se ha tenido en cuenta que a la muerte de su esposo, la Reina utilizó *joyas* de *azabache* como señal de luto, introduciendo esta moda no sólo en Gran Bretaña, sino en el resto de Europa.

Además, en la *Ceremonia de la Coronación* del filme de la Blunt, el más ortodoxo en *joyas*, se utiliza la *Corona Imperial del Estado* que se hizo para ella en 1838, que es la que usaría, algo modificada para variarle la altura, la Reina Isabel II en su Coronación.

También en esta *película*, en las escenas finales, usa una *tiara fringe* y el *collar* y los *pendientes* de *diamantes* de la Coronación. La *tiara* original se hizo por orden de Jorge III y fue utilizada por la Reina Adelaida y adaptada posteriormente para Victoria y es la que la Reina luce en dos de sus retratos: un dibujo, *La Reina Victoria en el Drury Lane Theatre*, *1937*, por Edward Thomas Parris y la pintura titulada *El 1º de mayo de 1851*, por Franz Xaver Winterhalter[20]; el *collar* y los *pendientes* de *diamantes* que se realizaron para su Coronación, no aparecen en los retratos del evento por George Hayter[21], sino en otros, también oficiales, firmados por Franz Xaver Winterhalter[22]y Thomas Sully[23].

Pero a pesar de la corrección en las *joyas* empleadas por Sandy Powell, se ha olvidado de un detalle importante, la Reina solía llevar ajustada al antebrazo, muchas veces incluso tapada en parte por la manga, la Liga de la Orden de la Jarretera[24].

Una *película*, *La conjura de El Escorial*, y dos *series*, *Los Tudor* y *Yo Claudio* cerrarán este apartado dedicado al *cine histórico*.

La conjura de El Escorial (Antonio Del Real, 2008) contó con el figurinista Javier Artiñano, ganador, entre otros premios, de seis Goyas, para vestir a los personajes protagonistas, Felipe II, la Princesa de Éboli, Antonio Pérez, Juan de Escobedo…

Los diseños de vestuario, en la web oficial de Artiñano[25], son impecables, pero las *joyas*, que pudieron verse en Iberjoya 2009, son otra cosa. Hubo un buen intento de reproducción, si no se tiene en cuenta el magnífico *brazalete Oppelia*[26], en oro amarillo y diamantes, diseñado por Alejandra Patiño, y que si lo hubiese contemplado la auténtica Princesa de Éboli hubiera pensado que estaba en *Regreso al futuro* por lo menos *V edición*. Y las plumas tras la ¿tiara? (¿en el siglo XVI?) ¿Airón? (¿Qué airón?) que lleva en su cabeza Julia Ormond, la intérprete de la

20 http://www.royalcollection.org.uk/collection/917912/queen–victoria–at–drury–lane–theatre–15–november–1837

21 http://www.royalcollection.org.uk/collection/405185/queen–victoria–1819–1901 y http://www.royalcollection.org.uk/collection/405409/the–coronation–of–queen–victoria–in–westminster–abbey–28–june–1838

22 http://www.royalcollection.org.uk/collection/406698/queen–victoria–1819–1901 y http://www.abcgallery.com/W/winterhalter/winterhalter9.html

23 http://www.metmuseum.org/Collections/search–the–collections/20013074?rpp=20&pg=1&ft=thomas+sully&pos=2

24 Nº de inventario MV 4675, Chateau de Versailles, Versailles. http://www.chateauversailles.fr/decouvrir–domaine/les–collections/les–collections

25 http://www.telefonica.net/web2/javierartinano/galeria.htm#

26 http://www.gremiomadrid.org/index.php?option=com_content&view=article&id=2826:oppelia&catid=89:urgente&Itemid=333

Princesa, parecen más propias de una *vedette* que de una dama, por muy extravagante que fuese, del Renacimiento.

Algo similar ocurre con la *serie Los Tudor* (Michael Hirst, 2007), con Joan Bergin y Will Gore al cargo del vestuario y, por ello, de las *joyas*. Pues bien, los errores son numerosos y eso contando en Inglaterra con investigadores e historiadores de la joyería espléndidos y con tantas y buenas joyas del Renacimiento en los museos londinenses, así como retratos de Enrique VIII y "sus soberanas", Catalina de Aragón, Ana Bolena, Jane Seymour, Ana de Cleves, Catalina Howard y Catalina Parr en la Galeria Nacional de Retratos. Los vestidos, algunos, especialmente unos blancos con corsé, parecen diseñados por Lorenzo Caprile y por lo tanto impropios de la época que representan, y las *joyas*, salvo excepciones, son un auténtico desastre.

Quizá sea el *Collar de las Eses*[27] llevado entre otros caballeros por Sir Thomas More, la *joya* mejor reproducida, pues se ajusta totalmente al que lleva sobre los hombros en el retrato por Holbein, 1527[28]. Los *colgantes* que se añadían a estos *collares* eran símbolo de *lealtad* y como de éste cuelga la *rosa* de los Tudor, sin duda significaba la *lealtad del político a su Rey*.

En cuanto a la *serie* de la BBC, *Yo Claudio* (Herbert Wise, 1976), quizás porque detrás del guión se encontraba Robert Graves, un erudito buen conocedor de la cultura clásica, ese espíritu inundó hasta el más mínimo detalle, con escenografías espléndidas y vestuario y *joyas ad hoc*. Con diseño de vestuario de Tim Harvey y Barbara Kroning, destaca Livia, la esposa de Augusto, perfecta de la cabeza a los pies, con unas *joyas*, que si bien no son copias exactas de las romanas conservadas en museos, sí se ajustan a la época por copiar modelos y temas. De todos los ajuares que lleva a lo largo de la serie, sería conveniente destacar la *corona de hojas y flores* de oro, pues en el Louvre se conserva una escultura de Livia[29] que lleva una *corona* de este tipo y el Museo Arqueológico de Tesalónica (Grecia) posee varias *diademas* semejantes aunque algo anteriores, pues datan de la época macedónica[30], de las que se sabe que tuvieron un uso prolongado en el tiempo.

Con Livia se cierra el apartado dedicado a las *películas históricas*, para dar paso otras *cintas* que como ya se ha indicado son adaptaciones literarias o meras creaciones cinematográficas ambientadas en momentos concretos de la *Historia*.

¿Un personaje literario amado por el *cine*? ANA KARENINA, de la novela de León Tolstói, 1887. La lista de *filmes* y *series* sobre este personaje es larga, pero como ya ha ocurrido anteriormente, no es posible localizar imágenes de todas, así que se han elegido aquellas de las que sí se dispone de material, y se ha sentido, porque una de las versiones era española y estaba interpretada por María Silva (Fernando Delgado, 1975).

27 N. HORCAJO PALOMERO, *Joyería Europea…* ob. cit., t. I, vol. 2, p. 275– 875, nº de catálogo 1293 y 1294. Ver en: http://collections.vam.ac.uk/item/O77774/collar–unknown/

28 http://collections.frick.org/view/objects/asitem/items$0040:100

29 Musée du Louvre, nº de inventario MR252, Ma 1242.

30 http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Golden_leaf_crown_of_ancient_macedonian_origin,_Thessaloniki,_Greece.jpg

Las actrices que le han dado vida en el *cine* son Greta Garbo, *Amor* (Edmund Goulding, 1927) y *Anna Karenina* (Clarence Brown, 1935), Vivien Leigh (Julien Duvivier, 1948), Sophie Marceau (Bernard Rose, 1997) y Keira Knigthley (Joe Wright, 2012).

Del vestuario se encargaron Gilbert Clark en *Amor*; en *Ana Karenina*, Adrian, y de las j*oyas*, el ya citado Joseff de Hollywood, que repitió con Vivien, encargándose del vestuario Cecil Beaton. A Sophie la vistió Maurizio Millenotti y a Keira, Jacqueline Durran, mientras las *joyas* están diseñadas por Lorenz Bäumer para Chanel.

El vestuario diseñado por Millenoti recuerda al que llevan algunas jóvenes en los cuadros de Renoir, especialmente uno de rayas con capota, y el más apropiado es el de Durran.

En cuanto a las *joyas*, no están mal, se adaptan mayoritariamente a la época, salvo las de Keira, demasiado modernas, especialmente unos *pendientes* largos llamados *fleur de perle*, con *perlas* y con un hilo de oro haciendo *dibujos*, y el *collar* de *diamantes, camélia poudré*[31]. También podría señalarse que las de la Leigh son algo aparatosas.

Las *series* siguen un camino parecido, las actrices encargadas de dar vida a Ana Karerina han sido: Lea Massari (Sandro Bolchi, 1974), Nicola Pagett (Basil Coleman, 1977), Jacqueline Bisset (Simon Langton, 1985), Helen McCrory (David Blair, 2000) y Tatyana Drubich (Sergei Solovyov, 2009).

Del vestuario se encargaron en esta ocasión, el conocido modista italiano Pierre Cardin, Jean Ellacott y Caroline Hutchings, Ersébet Mialkovszky, Rosalind Ebbutt y no se ha podido localizar quien vistió a la Drubich. Las *joyas*, escasas en todas, se ajustan a la época.

Otra película reseñable, basada en una novela de Willian Makepeace Thackeray de 1844, es *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975), ambientada en el siglo XVIII y con el fondo de la Guerra de los Siete Años, quizás sea uno de los ejemplos más interesantes. Lady Honoria Lyndon, interpretada por Marisa Berenson, es perfecta en vestuario y *joyas*, de los que se encargaron la ya citada Milena Canonero y Ulla Britt– Söderlund, que obtuvieron por ello un Oscar.

Pero hay, como se señaló al inicio de este estudio, *películas* no históricas, en las que las *joyas* son importantes, bien porque protagonizan una escena inolvidable, bien porque son parte fundamental de la trama.

Entre las primeras ¿cómo no recordar el famoso *collar de rubíes* de *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990)[32]? Mientras Marilyn Vance se encargaba del vestuario, la joyería francesa Fred (LVMH), fundada en 1936 por Samuel Fred, proporcionaba el *collar* en *oro blanco, rubíes y diamantes*. Fred también serviría el conjunto de *colgante* y *pendientes* de la *Star collection* para Caterine Murino (Solange) en *Casino Royale* (Martin Campbell, 2006), la primera *película* del 007 con Daniel Craig de protagonista.

31 http://www.vogue.mx/galerias/las–joyas–de–anna–karenina/1102/image/1049625
32 http://www.youtube.com/watch?v=sNYalWdtPSA

Un dato curioso es que el director de *cine* Jean Cocteau diseñó *joyas* para Fred.

O cómo olvidar a Marilyn Monroe cantando *Diamonds are a Girl's best friends* en *Los caballeros las prefieren rubias* (Howard Hawks, 1953), canción en la que aunque se cita a Tiffany, Cartier y otras grandes marcas[33], las *joyas* son de Joan Joseff, un tanto aparatosas, pero acordes con la melodía. Los *diamantes* ¡qué desilusión! eran falsos, a tenor de un comentario de la propia actriz. Del vestuario se encargó Travilla.

Y como no podía ser de otra manera Tiffany conduce a una de las *películas* más emblemáticas de la historia del cine, *Desayuno con diamantes* (Blake Edward, 1961), con guion basado en la novela de Truman Capote (*Breakfast at Tiffany´s*, 1958). Fue su protagonista, Audrey Hepburn, metida en la piel de Holly Golightly, un mito en sí misma, como lo fue su *escena* desayunando ante el escaparate de la famosa joyería en Nueva York.

Del vestuario se encargó el que sería su modista, Hubert de Givenchy, mientras de las *joyas* lo hacía Joan Joseff, supervisados ambos por Edith Head.

Y justo en esa *escena*, la *joya* más llamativa es el *collar* de cinco hilos de *perlas* con finos aros engastados con *diamantes* entre ellas, y un *broche* delantero también de *diamantes* figurando una cascada de hojas. Quizás fue la manera de llevarlo, colgando por la espalda sobre el vestido negro de Givenchy, lo que le da ese toque tan especial que había previsto Edith Head, en sus bocetos de vestuario.

Holly, que pensaba que estando en *Tiffany se calmaba y nada malo podía pasarle*[34], tiene unas *escenas* importantes dentro de la famosa joyería neoyorquina, en ellas se contempla una vitrina en la que se muestra uno de los *collares* más emblemáticos de la firma, el *ribbon rosette necklace*[35], realizado en 1960, según diseño de *circa* 1956 por Jean Schlumberger, en oro amarillo engastado con *diamantes*, con el *diamante amarillo* Tiffany[36] en el centro (lám. 3). La actriz usó el *collar* en las fotos publicitarias del *filme*.

Fue también Edith Head la encargada del vestuario de *Atrapa a un ladrón* (Alfred Hitchcock, 1955), el *filme* en el que la protagonista, Frances (Grace Kelly) dudaba sobre la inactividad del famoso ladrón de *joyas* John Robie (Cary Grant). En esta ocasión las *joyas* llevaban la firma de Joan Joseff, destacando un *collar* de

33 ...Tiffany's... Cartier... Black Star, Frost, Gorham/Talk to me, Harry, Winston, tell me all about it!/There may come a time when a lass needs a lawyer/But diamonds are a girl's best friend… …And I think affairs that you must keep liaisonic…/…Are better bets if little pets get big baggettes/Time rolls on and youth is gone/And you can't straighten up when you bend/But stiff back or stiff knees/You stand straight at Tiffany's… (Letra de Jule Styne y música de Leo Robin).

34 T. CAPOTE, *Desayuno en Tiffany´s*. Barcelona, Anagrama, 1990, p. 39.

35 El diamante amarillo tiene tres monturas, diseñadas por Jean Schlumberger *circa* 1956. Un collar, hecho en 1960, que tiene actualmente en su centro una flor compuesta de lazadas engastadas con diamantes; un brazalete, rodeado que margaritas, y el broche *bird on the rock*, montura realizada en 1995 según el diseño de Schlumburger. C. PHILLIPS (editor), *Bejewelled by Tiffany, 1837–1987*. New Haven, Conn., London, Yale University Press, 2006, pp. 275– 276.

36 Todo mi agradecimiento a Gonzalo Pariente de la tienda de Tiffany Madrid, y a Sergio Menéndez del Área de Comunicación Tiffany´s & Co. Por la amabilidad con la que me han atendido y proporcionado información y fotos, con derecho de publicación, de las joyas de la firma.



LÁMINA 3. *Jean Schlumberger (1961), Ribbon Rosette necklace con el Tiffany diamond. Tiffany´s & Co. New York.* Foto © Tiffany´s & Co. New York.

diamantes del que el experto ex ladrón protagonista comenta en una *escena* que es una imitación[37].

Llegados a este punto, aún queda una última pregunta por responder ¿Ha podido influir un *filme* en algún diseñador de *joyas* para realizar una colección? Pues sí, *Fantasía* (Disney, 1940), y en concreto su secuencia de la *Danza rusa* (Tchaikovsky, *Cascanueces,* 1891), llevó al joyero parisino, establecido en Nueva York, John Rubel a diseñar una serie de *broches–flores* en *oro amarillo* con *piedras preciosas*

37 P. PRODDOW, D. HEALY y M. FASEL, ob. cit., p. 147.

engastadas[38]. Posteriormente, en 1989, con motivo del 50 aniversario de *El Mago de Oz* (Victor Fleming, 1939), Ron Winston, presidente de Harry Winston, diseñó los famosos *chapines de rubí*[39], de los que se han realizado unos pins más asequibles con motivo de la exposición *Hollywood costume*, celebrada desde el 20 de octubre de 2012 hasta el 27 de enero de 2013 en el Museo Victoria & Alberto. Y en la Navidad de 2012, la casa Chopard en alianza con Harrods, el exclusivo almacén inglés, presentó una serie de joyas relacionadas con las *Princesas Disney* diseñadas por Caroline Sheufele, directora artística y copresidenta de la firma. Cenicienta, Blancanieves, Aurora, Tiana, Bella, Ariel, Rapunzel... Tuvieron pendientes, sortijas, collares... dedicados[40]. Una interesante colección, en oro con piedras preciosas engastadas, para "niñas creciditas".

Se acerca el final, pero antes una reflexión: ¿Por qué los diseñadores de vestuario, algunos extraordinarios, no cuentan con la colaboración de un historiador del Arte, preferentemente especialista en *joyas*, cuando el *filme* es histórico? Los *créditos* necesitan ya el nombre de un *asesor* de *joyería* y los espectadores entendidos, no todos, sentirse más conformes viendo a los actores lucir *joyas* más adecuadas al periodo histórico de la *película* que protagonizan. Es algo utópica esta petición, pero alguien tenía que hacerla alguna vez.

Y ahora sí, definitivamente se acabó, pero no la *manera de ver joyas*, pues hay al menos dos *escaparates* más por mirar y ya estoy recopilando material a ver qué puede hacerse.

Mientras, y como no podía ser de otra manera…

THE END

38 Ibídem, pp. 124 y 136. http://www.liveauctioneers.com/item/10392035

39 P. PRODDOW, D. HEALY y M. FASEL, ob. cit., p. 188.

40 http://lookandfashion.hola.com/vaiay/tag/joyas-chopard-navidad-2012/

El platero giennense Miguel de Guzmán y Sánchez y la escultura relicario de San Eufrasio de la Catedral de Jaén

MARÍA SOLEDAD LÁZARO DAMAS
C.A. Uned. Baza (Granada)

La platería giennense del siglo XVIII aparece inequívocamente unida a una extensa familia de maestros que, bajo el apellido común de Guzmán, desarrolló una amplia labor profesional y artística que trascendió los límites provinciales para extenderse a otros ámbitos geográficos durante varias generaciones. Los orígenes de esta familia en relación al arte de la platería están vinculados a la ciudad de Jaén[1] y se remontan a la segunda mitad del siglo XVII y, en especial, al último cuarto durante el cual se documenta la actividad de los plateros Cristóbal y Antonio de Guzmán Moreno. Ambos maestros fueron hermanos y desarrollaron su trabajo en talleres independientes formando la primera generación de plateros de este apellido.

Mientras que Cristóbal de Guzmán no tuvo sucesión familiar en el oficio, Antonio de Guzmán se convirtió en el tronco común de varias generaciones de maestros cuya producción se extiende hasta la tercera década del siglo XIX. Así, la segunda generación de plateros Guzmán aparece integrada por Luis Vicente, Francisco José, y Andrés Félix de Guzmán y Zafra, padres, a su vez, de otros maestros que mantienen la tradición laboral familiar y que constituirían la tercera generación. Así Francisco José de Guzmán y Zafra fue padre de Tomás, Francisco y Antonio de Guzmán Ramiro en tanto que Andrés Félix de Guzmán y Zafra sería padre de Miguel Antonio de Guzmán y Zafra. La cuarta generación de plateros Guzmán apa-

1 No nos consta el origen de Huelma de esta familia de plateros, como afirmaba Manuel CAPEL MARGARITO, “Los Guzmán, una dinastía de plateros giennenses”. *Ibiut* nº 5 (1982), pp. 6–7.

rece sensiblemente reducida e integrada por los hijos de Miguel Antonio de Guzmán y Zafra, Miguel y Andrés de Guzmán y Sánchez. Junto a ellos se documenta el nombre del platero Fernando Díaz de Guzmán. A la quinta y última generación documentada pertenece Miguel de Guzmán y Álvarez, hijo de Andrés Vicente de Guzmán y Sánchez.

De entre todos estos maestros han sido las obras de Miguel de Guzmán y Zafra y de su hijo Miguel de Guzmán y Sánchez las que han merecido una especial atención por parte de la crítica aunque no siempre se ha realizado una diferenciación clara de la producción de cada uno a pesar de que Manuel Capel Margarito ya estableció la existencia de tres plateros con este mismo nombre[2], documentados en diferentes momentos de los siglos XVIII y XIX. De lo anterior se deduce la confusión que rodea a ambos maestros y a su producción siendo el punzón o marca propia el elemento que se ha tenido en cuenta[3] para diferenciar las obras conservadas. Por todo ello resulta necesario acotar desde el punto de vista cronológico y biográfico la trayectoria profesional de cada platero para poder estudiar su producción y evolución artística. Esta tarea resulta altamente necesaria si se tiene en cuenta que las piezas marcadas con el punzón de Miguel de Guzmán integran un catálogo cada vez más amplio.

En otro orden de cosas es importante señalar que los nombres de ambos maestros están unidos a obras muy significativas en el panorama andaluz y español de su tiempo lo que permite afirmar que se trata de dos grandes personalidades que aunaron y compaginaron el diseño de piezas y su ejecución, siendo un claro ejemplo de lo que, en la época, se entendía como *mazonero dibujante*. Ya en esas fechas algunos de los clientes de estos plateros fueron conscientes de la calidad profesional que distinguía sus obras y testimoniaron por escrito su aprecio y admiración hacia unos artistas en los que estimaron además su buen hacer y calidad humana. Así resulta muy significativo el comentario acerca de Miguel Antonio de Guzmán y Zafra, incluido en la sesión del 5 de febrero de 1767 de la Junta de definitorios de la orden de San Juan de Dios celebrada en Lucena, donde tras aludir a la conclusión del tabernáculo de plata destinado al camarín de la iglesia hospitalaria granadina, realizado por este maestro, se expresa su encargo a "*D. Miguel de Guzman vezino de la ciudad de Jaen*, *famoso maestro del arte de plateria bien conocido en España por su grande havilidad*"[4].

Por lo que respecta al hijo, Miguel de Guzmán y Sánchez, cabe destacar la consideración temprana de su buen hacer como expresivamente recuerda la observación incluida en el contrato de la escultura–relicario de plata de San Eufrasio, y encargada

2 M. CAPEL MARGARITO, "La platería de la Catedral de Jaén". *Libro Homenaje a la profesora doña Encarnación Palacios Vida, al profesor Doctor don Manuel Vallecillo Ávila, al profesor don Manuel Pérez Martín*. Granada, 1985, pp. 374–375.

3 M. RUIZ CALVENTE, "Obras inéditas del platero Miguel de Guzmán en tierras de Jaén", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia, 2012, p. 524.

4 F.A. MARTÍN y C.G. MARTÍNEZ, *El arte de la platería en S. Juan de Dios de Granada*. Granada, 1981, p. 154.

a este artista por el obispo de Jaén don Agustín Rubín de Ceballos, donde se elogia: "*la legalidad y honradez que trata y profesa en sus obras*". Si se tiene en cuenta la calidad del otorgante, el futuro deán de la catedral de Jaén, don José Martínez de Mazas, y mucho más, la consideración social e institucional de don Agustín Rubín de Ceballos, queda claro que tal observación no venía de simples contratantes o donantes sino de individuos con un marcado gusto estético acostumbrados a moverse entre obras de gran calidad artística.

Indudablemente, y a juzgar por los encargos y las obras conservadas, nos encontramos ante dos artistas expresivos de la calidad que la platería religiosa alcanzó en Jaén en el siglo XVIII, y cuya práctica, sin duda apoyada en una larga tradición familiar que les aportaría un conocimiento temprano y profundo del oficio, estuvo sustentada también en las relaciones con otros artistas y centros plateros que les aportaría el toque de modernidad y de originalidad en relación a la tradición y el conservadurismo artístico propio de los talleres provinciales.

Aunque el objeto de este estudio es dar a conocer el vínculo artístico entre Miguel de Guzmán y Sánchez y la desaparecida escultura–relicario de San Eufrasio de la Catedral de Jaén, resulta oportuno y necesario realizar una serie de precisiones biográficas y artísticas acerca de este maestro y de su padre con la finalidad de delimitar de forma breve y a grandes rasgos, la trayectoria vital y laboral de cada uno de ellos.

Miguel Antonio de Guzmán y Zafra

Miguel Antonio de Guzmán y Zafra nació en Jaén, posiblemente entre 1725 y 1728 de manera aproximada, y en el seno de una amplia familia dedicada al arte de la platería desde generaciones anteriores. Fue hijo del platero Andrés Félix de Guzmán y Zafra y de María Beatriz de Zafra[5] y nieto, por tanto, del platero Antonio de Guzmán Moreno. También fue sobrino de los plateros Francisco José y Luis Vicente de Guzmán y Zafra, éste último platero de la catedral de Jaén a lo largo de varias décadas.

El aprendizaje de Miguel Antonio de Guzmán debió realizarse en el taller paterno siendo el único de los hijos que siguió la tradición familiar. Las primeras noticias documentadas acerca de su relación con la platería se remontan al día trece de marzo de 1744, fecha en la que su padre solicitaba su admisión en la Congregación de San Eloy[6] y, por lo tanto, su nombramiento como maestro. Lógicamente hay que pensar que la solicitud implicaba la realización del oportuno examen para obtener el grado de maestro. En dichas fechas el muchacho debía ser aun muy joven, y debía tener diecinueve o veinte años. El padre, Andrés Félix de Guzmán, que contaba cuarenta y siete años, debía sufrir algún tipo de enfermedad crónica que le impedía

5 El matrimonio tuvo cinco hijos documentados; dos varones, Miguel y Pablo, vinculado al mundo eclesiástico pues se documenta como sacerdote, y tres hijas, Manuela, Andrea y Francisca de Guzmán y Zafra.

6 Archivo Histórico Provincial de Jaén (AHPJ). Legajo 2020, f. 71.

trabajar en su taller, razón[7] que argumentaba y justificaba para su solicitud. En ella, lógicamente, también se planteaba la preparación de su hijo para el desempeño del oficio, estando "*acto por poder para governar su taller y oficiales y comprar y vender*". No se ha podido documentar si la petición fue aceptada ya que no se conserva en Jaén la documentación de la Congregación de San Eloy, aunque lo cierto es que Miguel de Guzmán se incluye entre los integrantes del gremio de plateros en 1753, aunque en la relación figura como oficial y no como maestro[8]. También el Catastro de Ensenada incluye el nombre de Andrés de Guzmán entre los de los maestros plateros activos en Jaén aunque posiblemente ya no trabajase en él de manera habitual. Al margen de estas circunstancias cabe suponer que Miguel Antonio de Guzmán trabajaba ya con bastante o plena autonomía en las fechas de la petición y que se haría cargo del taller paterno desde las fechas de la solicitud siendo él, por tanto, quien realizaría la mayor parte de los encargos, lo que queda atestiguado con su trabajo para la basílica de San Juan de Dios de Granada.

La mayoría de edad en el oficio debió repercutir también en la situación privada de Miguel Antonio de Guzmán por lo que contraería matrimonio en los años posteriores con María Encarnación Sánchez y Salazar, hija del platero Alonso Manuel Sánchez[9]. Como tal hombre casado figura ya en 1753, aunque sin hijos; no obstante en ese año nacería el primero de sus hijos varones, el futuro platero Andrés Vicente de Guzmán y Sánchez. El matrimonio tendría varios hijos, entre ellos y documentados, el ya citado Andrés, Miguel, Ignacia y Ana de Guzmán y Sánchez. Los dos varones seguirían el oficio familiar y quedarían vinculados al taller paterno inicialmente para buscar una independencia laboral después, en talleres propios, como bien testimonia la documentación consultada. Miguel permanecería en Jaén a lo largo de su vida en tanto que Andrés se establecería en Jaén y, durante algún tiempo, también en Andújar.

Como otros plateros de la ciudad Miguel de Guzmán formó parte del Colegio de Plateros de Jaén documentándose el desempeño de diferentes funciones y cargos en esta institución. En 1771 se incluye su nombre entre los de otros maestros plateros de la ciudad siendo calificado de mazonero dibujante. Su nombre aparece en los años posteriores en diferentes documentos notariales lo que permite asegurar su residencia continuada en esta ciudad. De igual manera puede afirmarse que nunca ejerció el cargo de contraste y marcador, vinculado a la familia Martos y León[10] durante la mayor parte del siglo.

La marca personal de Miguel Antonio de Guzmán y Zafra se organiza en tres

7 Textualmente utiliza la expresión "achaques habituales", que no hay que descartar fuese una enfermedad profesional consecuencia de la práctica del oficio.

8 M. CAPEL MARGARITO, "El gremio de plateros giennenses y el catastro del marqués de la Ensenada". *Ibiut* nº 7 (1983), p. 12.

9 J.A. MARTÍNEZ BARA, *Catálogo de informaciones genealógicas de la Inquisición en Córdoba conservadas en el Archivo Histórico Nacional*. Madrid, 1970, p. 372.

10 M. CAPEL MARGARITO, "Los fieles contrastes de platería de Jaén en el siglo XVIII y la presencia de cordobeses". *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes* nº 107 (1984), pp. 215–220.

líneas, con letras mayúsculas: MG/GVZ/N. Así aparece en varias piezas de la basílica de San Juan de Dios de Granada[11]. La misma marca aparece en la custodia de Baños de la Encina, según la trascribiese Cruz Valdovinos, quien muy atinadamente se inclinó por considerarla como la marca de un pariente del Miguel de Guzmán activo en el último tercio del siglo XVIII[12]. Contrastada por Cristóbal Félix de León, según la lectura realizada por Rosario Anguita[13], se trata de una interesante pieza, que ha merecido la atención de diferentes investigadores[14], y que hay que vincular por lo tanto con este platero y no con su hijo.

Las primeras obras documentadas de Miguel Antonio de Guzmán están relacionadas con la basílica de San Juan de Dios de Granada, para la que llevó a cabo una serie de encargos documentados a partir de 1747 y hasta 1767, estudiados por Fernando A. Martín y Carlos G. Martínez[15] y Miguel Córdoba Salmerón[16]. En esta basílica se documenta su marca en un copón, cuatro relicarios, la urna de San Juan de Dios y unas cantoneras[17], marca referenciada también por María Pilar Bertos Herrera en el caso del copón[18].

Posiblemente relacionada con estas fechas se encuentre la citada custodia de Baños de la Encina, fechada por Cruz Valdovinos entre 1750 y 1769. También ha sido fechada por Anguita Herrador con algo más de precisión entre 1758 y 1773[19]. A las anteriores hay que añadir las posibles fechas de realización propuestas por Miguel Ruiz Calvente, también entre 1750 y 1769, quien tiene en cuenta el escudo episcopal correspondiente a D. Benito Marín y Rubio[20]. Muy vinculadas con esta custodia se encuentran las existentes en la iglesia parroquial de Sabiote y la iglesia de La Guardia, ambas sin marcar, atribuidas a Miguel de Guzmán[21].

A finales de la década de 1760 se documenta también su actividad como maes-

---

11 F.A. MARTÍN y C.G. MARTÍNEZ, ob. cit., pp. 95–96. M.P. BERTOS HERRERA, *El tema de la Eucaristía en el Arte de Granada y su Provincia*. Granada, 1986, t. I, p. 337. Sobre las obras de este templo ver también el estudio de M. CÓRDOBA SALMERÓN, "El platero jiennense Miguel de Guzmán y la Basílica de San Juan de Dios en Granada". *XIII Congreso Nacional de Historia del Arte. Ante el nuevo milenio: raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*. Granada, 2000, vol. II, pp. 1015–1024.

12 J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA LÓPEZ, *Platería religiosa en Úbeda y Baeza*. Jaén, 1979, p. 129.

13 R. ANGUITA HERRADOR, *Arte y culto. El tema de la eucaristía en la provincia de Jaén*. Jaén, 1996, p. 218.

14 J. MUÑOZ COBO, "La orfebrería religiosa en la iglesia parroquial de S. Mateo, de Baños de la Encina". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* nº 141 (1990), pp. 164–165. R. ANGUITA HERRADOR, ob. cit. p. 218; ficha de catálogo "Custodia". *La tierra del Santo Rostro*. Jaén, 2000, pp. 360–361; ficha de catálogo "Miguel de Guzmán. Custodia". *El fulgor de la plata*. Córdoba, 2007, p. 366. M. RUIZ CALVENTE, ob. cit., pp. 536–540.

15 F.A. MARTÍN y C.G. MARTINEZ, ob. cit., pp. 15–31; 51–60.

16 M. CÓRDOBA SALMERÓN, ob. cit., pp. 1015–1024.

17 F.A. MARTÍN y C.G. MARTINEZ, ob. cit., pp. 51–60.

18 M.P. BERTOS HERRERA, ob. cit., p. 337.

19 R. ANGUITA HERRADOR, *Arte y culto…* ob. cit., p. 218.

20 M. RUIZ CALVENTE, ob. cit., p. 541.

21 Ibídem, pp. 535–541.

tro en Jaén, realizando obras para diferentes puntos de la provincia. Así cabe destacar su relación documentada con la villa de Sabiote, para cuya iglesia parroquial realizaría una cruz y unos candeleros, ya concluidos en 1769. Concretamente con fecha de 23 de noviembre de 1769 Miguel de Guzmán emitía un presupuesto e informe sobre las citadas piezas, ya realizadas, y sobre otras piezas de jaspe que iban a realizarse para la citada iglesia, concretamente un aguamanil, una mesa de sacristía y la pila del agua bendita[22]. Aunque en la actualidad no se conservan podrían identificarse con los seis candeleros existentes en esta iglesia en las primeras décadas del siglo XX.

En abril de 1770 se documenta la realización de un *copón* para la iglesia del Sagrario de Jaén[23]. Para su realización Guzmán había percibido una salvilla que pesaba algo más de trece onzas y una pieza que servia de santo óleo con peso de algo más de 24 onzas. Con la plata procedente de dichas piezas Guzmán realizó un copón sobredorado con el mismo peso cuya hechura fue valorada en doscientos sesenta y seis reales más treinta pesos del dorado. En total el platero percibió 716 reales de vellón.

En 1772 se documenta la recepción de un pago por la realización de una *lámpara de plata* para la Virgen de la Soledad de la ermita de la Virgen de las Nieves de Pegalajar[24]. La lámpara le había sido encargada por el fiscal general eclesiástico del obispado con la finalidad de dar cumplimiento a una disposición testamentaria de María Felipa Calatayud, vecina de la citada población y devota de la imagen. Contraviniendo los deseos de la finada, sus herederos no cumplieron la manda lo que originó la intervención del fiscal eclesiástico en 1768. Finalmente la lámpara sería encargada a Miguel de Guzmán, que realizaría la pieza y otorgaría el oportuno recibo de pago el veintiuno de mayo de 1772. El recibo aporta los datos acerca de la estructura lisa de la lámpara, sin sobredorar, cuyo peso fue de cuarenta y una onzas y un adarme menos un cuartillo, y valorada en ochocientos veintiún real, habiéndose pagado la onza a veinte reales. Por la hechura de la pieza Guzmán cobraría a razón de cuatro reales la onza lo que arrojaría por este concepto un total de 164 reales. A los precios anteriores se añadirían cinco reales que costó una paila de plata. Por todo ello el platero percibió la cantidad de 990 reales.

Se ignora de forma concreta en qué fechas se produce el cese de la actividad de este maestro que debió coincidir con las fechas de su muerte y que estimamos se pudo producir entre 1775 y 1776. En enero de 1775 aún se documenta como testigo en escrituras notariales de carácter económico vinculadas a su familia en tanto que en 1776 sólo se documenta en Jaén a un maestro platero de este nombre y que habría que identificar con su hijo, y que sería indicativo de que se había producido ya su fallecimiento.

22 Archivo Diocesano de Jaén (ADJ), Sala VI (2–8–1).

23 ADJ. Cuentas de fábrica de la Catedral de Jaén 1714–1771, recibo fechado en 3 de abril de 1770.

24 ADJ. Sala XIV, Pueblos, Pegalajar, Carpeta J. *El fiscal general eclesiastico y de obras pias del obispado de Jaen contra los herederos de doña Maria Phelipa de Calatayud*.

Miguel de Guzmán y Sánchez

Miguel de Guzmán y Sánchez nació en Jaén en 1755. Fue hijo del matrimonio formado por el platero Miguel Antonio de Guzmán y Zafra y María Encarnación Sánchez de Salazar siendo hermano, por tanto, del platero Andrés Vicente de Guzmán y Sánchez. Entre los datos de índole mas estrictamente personal se encuentran los relativos a su matrimonio con Isabel Ximénez de la Torre, natural de Martos. No nos consta una relación con el oficio de la platería de la familia de su esposa, vinculada a esta población. Precisamente en 1789 la pareja otorgaba un poder notarial a favor de Francisco Xavier Salvador y Cuesta, presbítero de la citada villa, para vender las propiedades heredadas por Isabel Ximénez de su madre en Martos[25]. Tampoco se ha podido documentar la existencia de hijos habidos en este matrimonio. El censo de población de 1797 refrenda este dato y alguno más de índole privada. En ese documento se hace constar su residencia en la calle Maestra Baja, su edad, 42 años, su condición de hombre casado y el nombre y edad de su esposa, la falta de hijos, y que el matrimonio vivía con una hermana y una sirvienta, lo que permite deducir una vida desahogada[26]. La falta de descendencia se confirma nuevamente en el censo de población de 1802. A partir de estos datos puede deducirse que Miguel de Guzmán no tuvo sucesión familiar directa en el oficio.

En relación con la religiosidad de la época Miguel de Guzmán aparece vinculado a la cofradía de Nuestra Señora de la Antigua y Santa Bárbara en la que consta como cofrade en 1776[27]. A esta cofradía pertenecían también otros plateros en estas fechas, concretamente el que fuera contraste de la ciudad, Alonso Antonio de Martos, del que se hace constar que estaba impedido y enfermo, situación que se refleja en los años posteriores. A los anteriores hay que sumar los nombres de los hermanos Francisco de Guzmán y Antonio de Guzmán, emparentados con Miguel de Guzmán, así como el nombre de Andrés de Guzmán, hermano de nuestro platero.

En 1789 Miguel de Guzmán se documenta como aspirante a familiar del tribunal de la Inquisición de Córdoba[28] por lo que inicia los trámites pertinentes. Estos se desarrollan a lo largo de dos años incluyéndose entre la documentación del expediente los datos acerca de su genealogía y la de su esposa; estas aportaciones permiten refrendar las relaciones familiares documentadas en otros archivos. Sus aspiraciones se vieron compensadas con su nombramiento como comisario del Santo Oficio ya que, como tal, es documentado en el censo de población de Jaén de 1797[29].

En lo referente al ámbito estrictamente laboral se desconocen los aspectos relativos a su aprendizaje aunque puede plantearse, de forma casi segura, su formación o al menos sus inicios en el taller paterno, donde obtendría la especialización suficien-

25 AHPJ. Legajo 2208, ff. 91 y ss. Escritura de poder fechada en 11 de marzo.

26 M. CAPEL MARGARITO, "La platería…" ob. cit., p. 374.

27 Archivo Municipal de Jaén (AMJ). Legajo 21. Libro de cuentas de la cofradía de Nuestra Señora de la Antigua (1776–1782).

28 J.A. MARTÍNEZ BARA, ob. cit., p. 372.

29 M. CAPEL MARGARITO, "La platería…" ob. cit., p. 374.

te para trabajar la obra de platería propiamente dicha, tanto civil como eclesiástica, y adquiriría las dotes necesarias para ser también diseñador o *mazonero dibujante*, unas habilidades documentadas también en otros miembros de esta familia.

Se ignora en qué fecha obtuvo Miguel la condición de maestro y cuando comenzó a trabajar de forma independiente, si bien puede aventurarse que su despegue debió producirse en la segunda mitad de la década de 1770, coincidiendo con la posible muerte de su padre. En 1776 Miguel contaba veintiún años por lo que podría relacionarse con las escrituras existentes a partir de esa fecha, siempre de manera hipotética. Así podría identificarse con el platero del mismo nombre documentado en el año citado en la parroquia de San Lorenzo cuya hacienda y platería se evalúa, a efectos de contribución, en cinco ducados y quinientos maravedís[30]. También es interesante hacer notar que ya en 1775 Miguel de Guzmán aparece como testigo en algunas escrituras notariales de tipo familiar. Lo cierto es que en 1781, y al igual que ocurriera en 1776, sólo se cuenta a un platero de este nombre entre los maestros activos en Jaén lo que invita a pensar que su padre había muerto ya en estas fechas. De la visita realizada a su tienda en 1781[31] y de los objetos inventariados se puede deducir que contaba con cierta experiencia, y con una clientela de marcado signo eclesiástico pues con ella habría que relacionar el tipo de objetos que se recogen, relacionados con encargos sin lugar a dudas.

Miguel de Guzmán desempeñó diferentes funciones relacionados con la Junta de Comercio y Moneda y el Colegio de los Plateros. En 1784 desempeñaba las funciones de secretario[32] en la citada Junta y al año siguiente consta como secretario de la congregación y colegio del Arte de la Platería[33]. Así en 1787 era diputado de la Junta de Gobierno[34] y en calidad de tal asistió a la supervisión de las alhajas propiedad de los plateros forasteros llegados desde Córdoba a la ciudad con motivo de las fiestas de agosto. Al año siguiente se documenta nuevamente como integrante de la Junta de gobierno desempeñado en este caso las funciones de aprobador[35] y como tal supervisando la mercancía de los plateros Antonio de León y Luque, Francisco de Cáceres y Aillón, Domingo del Hoyo y Tafur, Ventura Ximénez, Rafael del Hoyo y Tafur, Juan del Hoyo y Tafur y Antonio de Cárdenas.

La marca personal de Miguel de Guzmán fue dada a conocer por Cruz Valdovinos y García López[36]. Se organiza en tres líneas, abreviándose el nombre de pila en la primera y expresándose completo el apellido Guzmán aunque fragmentado en las dos sílabas en las líneas siguientes: MG./GVZM/AN. Esta marca ha sido difundida por otros investigadores con posterioridad, como Manuel Capel Margarito, Rosario Anguita Herrador y Miguel Ruiz Calvente y es también la que pudimos recoger hace algunos años en dife-

30 Ibídem.

31 R. ANGUITA HERRADOR, "Algunas consideraciones sobre platería en Jaén a finales del siglo XVIII", en F. SERRANO ESTRELLA (coord.), *Docta Minerva. Homenaje a la profesora Luz de Ulierte Vázquez*. Jaén, 2011, pp. 137–144.

32 M. CAPEL MARGARITO, "La platería…" ob. cit., p. 374.

33 Ibídem.

34 AMJ. Legajo 300, 13 de agosto de 1787.

35 AMJ. Legajo 300, 14 de agosto de 1788.

36 J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA LÓPEZ, ob. cit., p. 128.

rentes piezas entre las que reseñamos el juego de candeleros de la catedral de Jaén, realizados entre 1786 y 1790 a juzgar por la marca frustra del marcador: 86/Leon; el portapaz neoclásico de la iglesia de Santa María de Torredonjimeno, realizado en la década de 1790, si se tiene en cuenta el punzón algo frustro de marcador o contraste que la acompaña correspondiente a: Leon a 90 ; en el atril de la catedral de Jaén, punzonado también por el mismo contraste LEON A 90; en la pareja de ciriales de la catedral de Jaén que, aunque frustra, permite su identificación acompañada del punzón: 86/Leon. Se trata de una marca en la que no se constatan variaciones a lo largo del tiempo a no ser las originadas por el uso continuo del punzón. Debió ser, por tanto, la única marca de este platero y distinta de la utilizada por su padre y, posteriormente su sobrino, Miguel de Guzmán León.

La trayectoria profesional e independiente de Miguel de Guzmán debió comenzar, como ya se ha indicado, hacia 1776 extendiéndose hasta la fecha misma de su muerte, cuando contaba cincuenta y siete años. Su especialidad debió ser fundamentalmente la plata de mazonería vinculada a la platería eclesiástica o religiosa aunque también debió realizar piezas de carácter civil, como da idea el salero inventariado en su taller en 1781. Desde fechas tempranas su obra fue apreciada así como también sus buenas dotes y honradez y de hecho a esta cuestión existe una alusión directa, ya citada, en el contrato de la escultura de San Eufrasio en la que se hace referencia a *la legalidad y honradez que trata y profesa en sus obras.* Para comprender el aprecio temprano hacia su obra hay que valorar una pieza tan sobresaliente como la puerta de sagrario del convento de Santa Clara de Úbeda, considerada por Cruz Valdovinos y García López como la obra maestra de Miguel de Guzmán. Realmente se trata de una pieza de sus comienzos, fechada hacia 1773 por los citados investigadores a partir de la fecha incluida en el punzón del contraste, pero que debería retrasarse algunos años más teniendo en cuenta que Guzmán contaba en esas fechas con solo dieciocho años y que se trata de una marca utilizada hasta 1786 por Francisco Bartolomé de León.

En el amplio inventario de su obra se incluyen una serie de piezas realizadas para Jaén, Úbeda, Torredonjimeno, Baños de la Encina, Alcalá la Real, Fuerte del Rey, Campillo de Arenas, Sabiote, Canena, Linares, y dadas a conocer por José Manuel Cruz Valdovinos y José María García López, Manuel Capel Margarito, Pedro Galera Andréu, Rosario Anguita Herrador, Juan Muñoz Cobo, y Miguel Ruiz Calvente[37]. A las anteriores cabe unir un copón en la iglesia de los Descalzos de Ronda[38] y una custodia en el Hospital de San Juan de Dios de Constantina (Sevilla)[39].

37 J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA LÓPEZ, ob. cit., pp. 128–129. M. CAPEL MARGARITO, "La platería…" ob. cit., pp. 319–383, "Platería de la iglesia de San Ildefonso de Jaén". *Actas de la I Asamblea de Estudios Marianos*. Jaén, 1985, pp. 74 y 85, *El arte de la platería en Jaén: colección artes y artistas giennenses*. Jaén, 2000. R. ANGUITA HERRADOR, *Arte y culto…* ob. cit., pp. 221 y 226, "Algunas consideraciones…" ob. cit., pp. 137–144. J. HIGUERAS MALDONADO (dir., coord. y textos latinos), P. GALERA ANDRÉU, M. LÓPEZ PÉREZ y L. de ULIERTE (textos literarios), *Catálogo Monumental de la ciudad de Jaén y su término*. Jaén, 1985, pp. 110–111. J. MUÑOZ COBO, ob. cit., pp. 165–166. M. RUIZ CALVENTE, ob. cit., pp. 523–541.

38 J. TEMBOURY, *La orfebrería religiosa en Málaga*. Málaga, 1954, p. 275.

39 J. HERNÁNDEZ DÍAZ, A. SANCHO CORBACHO y F. COLLANTES DE TERÁN, *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. Sevilla, 1943, p. 146.

La visita realizada a las tiendas de los plateros establecidos en Jaén el 30 de agosto de 1781 ofrece información sobre diferentes piezas que Miguel de Guzmán elaboraba en dichas fechas[40]. De forma concreta se reseñan cinco copones sin concluir, una corona imperial, un trono con escultura de una vara de alto y un atril sin concluir. De igual manera se incluyen un salero y una valendora, además de dos varas de pitipie.

Al margen de los diferentes encargos que se han podido documentar y de las piezas localizadas con su marca ha de reseñarse su actividad como platero de la Catedral de Jaén al menos desde 1805 hasta su muerte en 1813. Se trata de una actividad que ya había desarrollado otro miembro de esta amplia familia, Luis Vicente de Guzmán y Zafra, en fechas muy anteriores. También para este templo había trabajado su padre Miguel Antonio de Guzmán. Como platero catedralicio realizaría obras propias y un trabajo más rutinario y relacionado con las recomposiciones y limpiezas de la platería de la catedral. Así cabe destacar la compostura de la cerradura y llaves del sagrario, de los cetros y de otras piezas relacionadas en 1808; la compostura y dorado de la custodia a la que se añadió una pieza donada por un devoto y valorado en doscientos reales, relacionado en la cuenta de 1810. Entre los abonos de 1808 se incluye también una referencia a la *cuenta de los incensarios nuevos*, posiblemente piezas realizadas por Miguel de Guzmán. A su muerte sería sustituido por el platero Francisco de Paula González que desarrollaría su labor en este templo y realizaría diferentes obras para el conjunto de la diócesis.

Miguel de Guzmán moriría en 1813[41]. Estas circunstancias nos son conocidas de forma documentada gracias a las facturas y a los recibos de pago correspondientes a 1812, presentados por el platero a la fábrica de la Catedral de Jaén y referenciados en 26 de diciembre de 1812[42], y a los presentados por su esposa en 1813 y 1814, en los que hace constar su estado civil de viuda[43].

Tras este esbozo biográfico nos referiremos a continuación a los aspectos relacionados con la escultura de San Eufrasio, tema que centra la segunda parte de este trabajo.

En el año 1783 Miguel de Guzmán concertaría ante notario el que fuera, posiblemente, uno de los encargos más interesantes recibidos a lo largo de su trayectoria profesional, la realización de la imagen relicario de San Eufrasio. Se trata de una obra desaparecida en la guerra civil, pero conocida a partir de una fotografía conservada en una colección particular (lám. 1). El contrato para la formalización de la ejecución de la escultura fue suscrito el día veintiuno de junio ante el escribano Juan

40 R. ANGUITA HERRADOR, “Algunas consideraciones…” ob. cit., pp. 137–144.

41 J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA LÓPEZ, ob. cit., p. 129, nota 44. Los autores anotan esta fecha tomada de la tesis de licenciatura de B. SANTAMARINA NOVILLO, *Plata y plateros de la Catedral de Jaén*, aún inédita.

42 ADJ. Capitular. 3/2/1, Libro de cargas de la Hacienda de Fábrica, Año 1812.

43 ADJ. Capitular. 10/2/3, Libro de cargas de la Hacienda de Fábrica, Años 1813–1818, f. 41.



LÁMINA 1. *MIGUEL DE GUZMÁN Y SÁNCHEZ. Escultura-relicario de San Eufrasio (1783). Desaparecida*. Fotografía: Colección privada.

Alejandro de Bonilla[44] por Miguel de Guzmán y don José Martínez de Mazas, que actuó en este documento en representación del obispo de Jaén. Martínez de Mazas desempeñaba en dichas fechas las funciones ligadas al cargo de canónigo penitenciario de la Catedral de Jaén, tal y como se expresa en la escritura de concierto. Se-

44 AHPJ. Legajo 2108, ff. 957r–958.

gún se desprende del contenido de la escritura Miguel de Guzmán había mantenido conversaciones previamente con el obispo Rubín de Ceballos acerca del modelo y la realización de la escultura cuya representación iconográfica queda refrendada en el contrato: "*tiene tratado con el Ilmo. Señor don Agustin Rubin de Zeballos obispo de Jaen del consexo de su Magestad la construccion y fábrica de una imagen del señor san Eufrasio, de plata, con repisa correspondiente de tres cuartas de alto, con mitra y báculo*".

También se especifica en la escritura la función de relicario de la escultura, al establecerse que sería depositaria de un fragmento de hueso correspondiente al Santo: "*en el pecho colocada una reliquia de un pedazo de hueso propio de dicho Santo*".

La peana o repisa que debía servir de asiento a la escultura debía incluir cuatro episodios labrados en medio relieve referidos a la historia y martirio de San Eufrasio: "*y en la repisa a de llevar de zinzel quatro tarxas de medio reliebe con alegoricos, del Triunfo o vida y Martirio del mismo Santo*". Se incorporaba de esta manera un pequeño programa iconográfico de carácter narrativo que completaba el valor de la imagen.

El contrato aporta otras noticias de singular interés. El conjunto de la escultura debía realizarse con chapas de plata a excepción de la cabeza y las manos que debían realizarse mediante *vaciado*, como textualmente se especifica. El modelo para la escultura sería realizado por un *buen escultor*, identificado en la escritura con el escultor Miguel Verdiguier, o en su defecto por *otro de igual nota*, corriendo los gastos de su factura a cargo del obispo. En las fechas en las que se otorga la escritura, Verdiguier residía en Granada, y así se especifica en dicho documento. La plata se dejaría en su color debiendo correr también a cargo del obispo el costo del dorado que, de forma extraordinaria, fuese necesario aplicar en *alguna parte del santo*. La cantidad de plata necesaria para la factura de la escultura y la peana se estimó de manera aproximada en trescientas onzas de plata "*y la demas que entre en su fábrica*", recibiendo el platero la cantidad de ochocientos ducados por la hechura. No obstante también se especifica la estimación aproximada de estas cantidades argumentándose lo siguiente: "*dandosele al otorgante por dicho ilustrisimo señor la plata que nezesite que por no aver fabricado otra imaxen igual no se puede asegurar las onzas de plata que en ella entraran, ni menos el costo de el travaxo por ser extraordinario y de mucha prolijidad, arreglado al modelo*". El apunte resulta de un especial interés ya que de él se deduce la falta de experiencia de Miguel de Guzmán en imágenes de este tamaño, si bien consta documentalmente que en 1781 realizaba una escultura de plata de una vara de alto, como se ha reseñado en líneas anteriores. Sin embargo esta cuestión no fue un obstáculo ni supuso una traba para el encargo pues, como se afirma en el contrato, la obra sería ejecutada "*a lei de buen artifice y con la legalidad y honradez que trata y profesa en sus obras*". No se expresan en la escritura cuestiones ligadas a los plazos previstos de ejecución y entrega; en todo caso puede reseñarse que el platero aún no disponía del modelo escultórico en las fechas de otorgamiento de la escritura y

que éste aún no había sido concertado con Verdiguier u otro escultor, tal y como sugiere la ligera imprecisión de su autoría.

De una manera tradicional la ejecución de la escultura de San Eufrasio ha sido relacionada con la ciudad de Jaén y con el platero Andrés de Guzmán a partir de la noticia errónea incluida por el deán Martínez de Mazas en su obra *Retrato al natural* publicada en 1794 y repetida desde entonces. El ilustre deán, que había sido uno de los otorgantes de la escritura, confundía once años después, o al menos eso es lo que cabe deducir a la vista del contrato, el nombre del artífice; posiblemente debido a que ambos plateros eran hermanos y ambos trabajaron para las iglesias diocesanas. No obstante, no puede descartarse rotundamente una posible colaboración de Andrés de Guzmán y Sánchez en esta obra, en unas fechas en las que contaba treinta años de edad, y consta como maestro con taller y tienda de platería propia en Jaén. Sólo de esa manera podría justificarse que la anotación de Martínez de Mazas no fuese un lapsus o error.

Las circunstancias que ayudan a explicar la realización de esta escultura están relacionadas con la revitalización del culto a San Eufrasio durante el episcopado de don Agustín Rubín de Ceballos y con el deseo de completar el *corpus* de reliquias de la Catedral de Jaén. En este sentido es el deán Martínez de Mazas quien plantea esta cuestión al afirmar que faltaba la reliquia de San Eufrasio entre las existentes en la catedral de Jaén, motivo que impulsó al obispo Rubín a realizar las gestiones necesarias para cubrir esta carencia. En primer lugar solicitaría a la abadía lucense de San Julián de Samos una reliquia tras obtener del cabildo catedralicio giennense la aprobación para su solicitud en mayo de 1781. Dado que el sepulcro del santo en Santa María de Val de Mao se encontró vació, no se consiguió ningún resto. Fallida la primera empresa tendría más éxito la gestión realizada en Andújar donde se conservaba el cráneo del santo y, más en concreto, en el convento de trinitarios calzados[45].

Mucho más importante que la llegada de la reliquia nos parece la especial relación devocional de Rubín de Ceballos con San Eufrasio, aspecto que justifica el encargo de la escultura y para cuya fabricación se utilizaría la plata de una vajilla que le habían regalado[46]. Las muestras de su devoción al santo patrón de la diócesis no acabaría con esta obra sino que, con posterioridad, llevaría a cabo la dotación de una nueva capilla en la Catedral de Jaén bajo su titularidad

45 J. MARTINEZ DE MAZAS, ob. cit., p. 228. F.J. MARTÍNEZ ROJAS, "Origen y desarrollo de la devoción y el culto a San Eufrasio en la Diócesis de Jaén". *IV Centenario del Patronazgo de San Eufrasio sobre la Diócesis de Jaén.* Andujar, 2004, pp. 23–26. Del mismo autor, "Eufrasio", en C. LEONARDI, A. RICCARDI y G. ZARRI (dirs.), *Diccionario de los Santos*, I. Madrid, 2000, pp. 728–730. E. GOMEZ MARTÍNEZ, "La devoción a San Eufrasio en Andújar durante la Edad Moderna. SS. XVI al XVIII". *IV Centenario del Patronazgo…* ob. cit., pp. 43–58. J. DOMÍNGUEZ CUBERO, "San Eufrasio, un icono contrarreformista giennense". *Giennium. Revista de Estudios e Investigación de la Diócesis de Jaén* vol. 7 (2004), pp. 153–170.

46 J. MONTIJANO RUIZ, *Historia de la diócesis de Jaén y sus obispos*. Jaén, 1986, pp. 170. J.L. BARRIO MOYA, "Las donaciones del Obispo don Agustín Rubín de Ceballos a la Catedral de Jaén". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* nº 179 (2001), p. 60.

que sería engalanada con un retablo neoclásico diseñado por Gregorio Manuel López y Juan Adán[47].

La escultura en plata de San Eufrasio no sobreviviría a la Guerra Civil ya que, según Juan Montijano Chica, sería destruida a golpe de martillo, junto con la custodia renacentista realizada por Juan Ruiz *el Vandalino*, en la sacristía de la Catedral de Jaén el 14 de agosto de 1936[48]. No obstante la escultura sería incluida y reclamada, junto a otras obras de plata, en el inventario realizado con fecha 28 de agosto de 1940[49]. En ese inventario se aportan algunos datos sobre la escultura que ayudan a completar el conocimiento que se tiene de la misma aunque su datación cronológica es inexacta. La escultura se inventaría con el número 12 y lo que se dice de ella es lo siguiente: "*Escultura de san Eufrasio, de plata cincelada y repujada, montada sobre pedestal del mismo metal, también cincelado y repujado; la mitra y la parte superior del báculo sobredorado; sobre el pedestal tiene ménsulas cinceladas y repujadas, y una greca sobredorada, con hechos de la vida del Santo. Mide aproximadamente unos 80 o 90 cm.: época siglo XVI al XVII*".

En fechas desconocidas la escultura fue fotografiada lo que nos permite conocer tanto su aspecto como el del trono o peana que le servía como sustento. La peana adoptaba una estructura arquitectónica destacando su planta cuadrada con salientes rectangulares en las esquinas. Su basamento sustentaba una estructura prismática, decorada con relieves de carácter narrativo insertos en marcos rectangulares. Sobre esta estructura se disponía un sencillo entablamento con el friso decorado y rematado con una volada cornisa cuya disposición reproduce los perfiles de la planta. La rotundidad y severidad de su traza quedaba aligerada con las volutas de filiación barroca dispuestas en las esquinas y subrayadas con una característica decoración vegetal superpuesta, presente en la obra de Miguel de Guzmán. Aparte de este motivo ornamental cabe destacar las finas y ondulantes guirnaldas dispuestas sobre los cuadros escénicos, comunes también en otras obras de este artista. Por último la peana se remataba con una sobria estructura escalonada.

Sobre la peana se dispone la escultura de San Eufrasio, en pie y con un ligero *contrapposto* y con el brazo derecho alzado con la mano impartiendo la bendición. La otra se adelanta ligeramente para sujetar el largo báculo. Evitando la nota de frontalidad el santo se representa con la cabeza ligeramente inclinada hacia delante y desviada hacia un lado. Su indumentaria consiste en larga túnica ceñida y trabajada con un menudo plegado, extensible a las mangas, y en largos pliegues en la parte delantera. Sobre la cintura se dispone el relicario propiamente dicho subrayado con

47 M.L. de ULIERTE VÁZQUEZ, *El retablo en Jaén (1580–1800)*. Jaén, 1985, pp. 261–262. J.L. MELENDRERAS GIMENO, "La obra escultórica de Juan Adán para el retablo de San Eufrasio en la Catedral de Jaén". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* nº 143 (1991), pp. 217–221. M.J. COLLADOS RUIZ, "Retablo de San Eufrasio", en F. SERRANO ESTRELLA (edit. y coord.), *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén, 2012, pp. 124–125.

48 J. MONTIJANO CHICA, ob. cit., p. 170.

49 ADJ. Estante 3/ tabla 6, nº 7. *Relación de objetos de oro y plata desaparecidos en la Catedral de Jaén dirigida a la Comisión de Recuperación de objetos religiosos*.

marco elipsoidal. La túnica quedaba cubierta con una amplia capa abrochada sobre el pecho, cruzada por la parte delantera y recogida bajo el brazo izquierdo. De esta manera se aportaba a la escultura cierto aliento dinámico. El atuendo del Santo se completa con la alta mitra, decorada con un gran medallón central cuyo diseño remite a otras obras de Miguel de Guzmán, particularmente el atril de la Catedral de Jaén. El aire solemne del santo se refuerza con el tono sereno y reconcentrado de su semblante, enmarcado por una pronunciada barba labrada en gruesos mechones.

El diseño general de la escultura se aleja del tono adoptado por Miguel Verdiguier en su obra y, en particular, en las esculturas del Sagrario de Jaén y se identifica con las esculturas del retablo de San Eufrasio de la Catedral, especialmente con las esculturas de San Julián y San Agustín, realizadas por el escultor Juan Adán pocos años después. Dadas las condiciones del contrato, y su ligera indefinición acerca del escultor que debía realizar el boceto de la escultura de plata, puede argumentarse que pudo ser precisamente Juan Adán y no Verdiguier el autor. En todo caso y aunque desaparecida, la escultura de san Eufrasio es un ejemplo de la intervención de dos maestros de distinto signo en una obra que puede integrarse en la estética del nuevo estilo neoclásico, acorde con los intereses académicos de la época y con el gusto de Rubín de Ceballos, promotor y donante de esta obra.

La plata hispanoamericana en el legado fotográfico de Diego Angulo Íñiguez al "Instituto Diego Velázquez", del CSIC[1]

AMELIA LÓPEZ–YARTO ELIZALDE
Instituto de Historia, CSIC, Madrid

El origen de la colección

El estudio del Arte, de manera científica, se inició en la Universidad española en los primeros años del siglo XX englobado en la asignatura *Teoría de la Literatura y las Bellas Artes*. Uno de los primeros catedráticos fue Francisco Murillo, titular en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla. En ella fundó en 1907 el *Laboratorio de Arte*, en el que introdujo novedades en la enseñanza como la necesidad de recoger bibliografía, el ver las obras de arte in situ y hacer fotografías de las mismas. Las excursiones, como se llamaba entonces a lo que hoy conoceríamos como trabajo de campo, eran aprovechadas para hacer las fotografías. Con ellas introdujo otra novedad, enseñar el arte a través de las reproducciones fotográficas.

Murillo fue uno de los primeros becados por la Junta de Ampliación de Estudios que había sido fundada en 1907. Viajó por Alemania y Francia en 1908–1909, estudiando las obras de Arte en las colecciones y galerías de Francia y Alemania. Allí conoció no sólo los museos, sino también la metodología de los maestros centroeuropeos en la enseñanza e investigación de la Historia del Arte. Asimismo entabló

1 Este artículo forma parte del proyecto de investigación *Imágenes del Nuevo Mundo: el Patrimonio Artístico portugués e iberoamericano a través del legado fotográfico de Diego Angulo Íñiguez al CSIC*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, Secretaría de Estado de Investigación (MICINN, PN I+D+i, Ref. HAR2011–27352).

amistad con muchos de ellos a los que visitaría años después y con los que mantuvo una correspondencia casi constante[2].

Murillo formó a varias generaciones de profesores universitarios e investigadores. Entre ellos a Diego Angulo Íñiguez, que siempre le consideró su maestro y que hablaba de él con gran cariño. Una vez terminada la carrera de Filosofía y Letras, y después de viajar por centro Europa con Murillo y de pasar un curso entero en la Universidad de Berlín, Angulo marchó a Madrid a realizar el doctorado, ya que en aquellos tiempos, eran muy pocos los que llegaban a este nivel y sólo se podía hacer en la Universidad Central. Aquí entró en contacto con el Centro de Estudios Históricos –fundado por la Junta de Ampliación de Estudios en 1910– pues Manuel Gómez Moreno, su principal maestro en esta etapa, era el director de la sección de Arqueología y Arte Medieval, y daba a menudo allí sus clases por la espléndida biblioteca que ya tenía y por el archivo de fotos con las que podía ilustrar sus clases.

Defendió su tesis con el título "*Orfebrería sevillana desde 1500 a 1800*" en 1922, convirtiéndose en pionero en el estudio sistemático de una materia que hasta entonces era objeto de interés casi exclusivamente para eruditos y algún coleccionista[3]. En 1925 ganó por oposición la cátedra de *Teoría de la Literatura y las Bellas Artes* de la Universidad de Granada[4]. Pero su permanencia en la ciudad de la Alhambra fue muy corta ya que estuvo un solo curso.

En 1929 tuvieron lugar en España dos exposiciones que consiguieron una gran repercusión. Una fue la Exposición Universal de Barcelona, en la que Manuel Gómez Moreno fue el responsable de lo referente a las obras de Arte. La otra fue la Exposición Iberoamericana de Sevilla, en la que Francisco Murillo ocupó el mismo puesto. Murillo, desbordado por el trabajo, solicitó un ayudante, reclamando a quien él consideraba el mejor discípulo que había pasado por sus aulas hasta ese momento: Diego Angulo. Efectivamente, éste deja la Universidad de Granada por Real Orden de 17 de julio de 1926 en la que se dice: *Vista la petición formulada por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla de que el catedrático* (…) *D. Diego Angulo e Íñiguez sea agregado, al Laboratorio de Arte de aquella Universidad a fin de contribuir a sus trabajos relacionados con Exposición Ibero–Americana* (…) *S.M. el Rey se ha dignado disponer que* (…) *sea agregado* (…) *hasta la clausura de la Exposición*[5].

La preparación de la Exposición de Sevilla hizo que el mundo académico fuera consciente del escaso interés que había despertado la historia de América entre los docentes e investigadores españoles. Es cierto que había una asignatura de Historia de América en los estudios de doctorado, pero como dije más arriba, eran pocos los

2 El expediente de Francisco Murillo en el Archivo de la JAE se encuentra en la Residencia de Estudiantes. Se puede consultar en http://archivojae.edaddeplata.org/jae_app/JaeMain.html (Consultado el día 17–X–2012).

3 Esta fecha es la que figura en la base de datos de tesis doctorales defendidas en la UCM.

4 Nombramiento en la *Gaceta de Madrid*, de 4 de agosto de 1925, p. 830. A título de curiosidad diré que la retribución anual de un catedrático era, en aquel momento, de 5.000 pts.

5 *Gaceta de Madrid*, de 31 de julio de 1926, p. 740.

que llegaban a esta etapa, y en lo referente al Arte no había material para su estudio, por lo que nadie se había inclinado a conocerlo.

El resultado de esto fue que se dio un impulso a los estudios sobre Hispanoamérica en todas sus facetas y a través de varias iniciativas. Una de ellas fue la creación de una cátedra de *Arte Colonial Hispano–Americano* en la Universidad de Sevilla el 15 de julio de 1927[6]. Esta ciudad fue elegida al calor de la Exposición y, sobre todo, según se hace constar en la R.O., porque custodiaba el Archivo de Indias, prácticamente inexplorado desde su fundación en 1785.

En principio, la cátedra fue algo especial, ya que era de "matrícula voluntaria"; sería desempeñada por profesores tanto de nacionalidad española como americana a propuesta de la Universidad y confirmados por el Ministerio, sin hacer oposiciones; serán contratos sólo por el periodo que les ocupase dar las conferencias, que se fijan en unas sesenta y que se podrán dar en cualquier momento del curso; les pagaban con subvenciones de la Junta de Relaciones Culturales y el Ministerio de Estado.

La puesta en marcha de la cátedra fue muy lenta ya que no se emitieron las normas para su funcionamiento hasta el 1 de septiembre1928[7]. Entre ellas se especifica que 2.000 pts. de la subvención estarían destinadas a la compra de libros. El 1 de junio fue nombrado el arquitecto argentino Martín Noel[8]. Noel se limitó a dar algunas conferencias, sin llegar, ni mucho menos, a las sesenta que estaban establecidas.

Esta iniciativa cambió su planteamiento por Real Orden de 6 de abril de 1930 en la que se crea una *Cátedra de Arte Hispano Colonial* equiparada en todo con las demás. Se hace constar que se ha conseguido *un considerable material científico de libros y fotografías*; que debía ser impartida por un profesor español y dispuesto a completar su especialización en sucesivos viajes durante las vacaciones, pudiendo dar todas las clases durante medio curso, para el resto marchar a América. Como norma transitoria se dice que la primera provisión de catedrático será por concurso especial de méritos entre catedráticos universitarios numerarios de *Teoría de la Literatura y de las Bellas Artes*[9]. La provisión se convocó el 7 de abril siendo nombrado Diego Angulo el 7 de mayo[10].

Así Angulo, que abrió tantos caminos en la Historia del Arte español, abrió también el de los estudios de Arte Colonial en Hispanoamérica, aunque en esta ocasión, tal como lo he oído contar a personas cercanas a él, llegó impulsado por Elías Tormo, Ministro entonces de Instrucción Pública, y el propio Francisco Murillo que consideraba que, si alguien era capaz de poner en pie la cátedra, era su discípulo y éste no pudo poner resistencia.

Cumpliendo con una de las exigencias de la creación de la cátedra y deseando conocer personalmente las obras de arte americanas y traer nuevos materiales, pidió

6 Ibídem, de 22 de julio de 1927, p. 203.

7 Ibídem, de 12 de octubre de 1928, p. 286.

8 Ibídem, de 11 de junio de 1929, p. 1489.

9 Ibídem, de 6 de abril de 1930, p. 140.

10 Ibídem, de 10 de abril de 1930, pp. 238 y 264 el anunció y la convocatoria y de 9 de mayo de 1930, p. 918 el nombramiento de Angulo.

una beca en 1930 a la Junta de Ampliación de Estudios para ir a América, pero no le fue concedida. En lo que buscaba otra oportunidad, empezó a frecuentar el Archivo de Indias, en el que encontró numerosos datos documentales que dieron lugar a sus primeras publicaciones sobre Arte Hispanoamericano.

Por fin, la recién creada Junta de Relaciones Culturales le concedió una beca de tres meses, octubre, noviembre y diciembre de 1933, en los que se disponía a recorrer todo Méjico y las Repúblicas Centroamericanas. Pero consciente de la imposibilidad de cumplir su objetivo en tan poco tiempo, volvió a recurrir a la Junta de Ampliación de Estudios solicitando le concedieran la consideración de pensionado por los meses de enero, febrero y marzo de 1934. En este caso, el pensionado pagaba la estancia de su propio bolsillo, pero se comprometía a entregar una Memoria de los trabajos realizados. Esta equiparación tenía el mismo valor que una pensión en los currícula. Para Angulo, ya catedrático, era importante para justificar su ausencia de la Universidad de Sevilla.

Sabemos por Pérez Sánchez que llegó a Nueva York a finales de septiembre de 1933 y que pasó unos días en esta ciudad, en la que visitó a antiguos conocidos alemanes que habían huido de los nazis, y que entró a Méjico por El Paso[11]. Los tres primeros meses debió de recorrer el Norte y buena parte del centro de la República mejicana y los otros tres estuvo en Méjico D.F., desde donde recorrería el resto del país. La documentación parece confirmar esta segunda parte ya que, a partir del 1 de enero, recoge cada quince días un certificado del Cónsul General de España en Méjico, confirmando la estancia de Angulo en la capital donde, añade, estaba en viaje oficial de estudios, para presentarlo en la JAE a su vuelta, cosa que hizo el 1 de abril[12].

Angulo no pudo llevar a cabo el plan completo ya que sólo tuvo tiempo de recorrer Méjico y visitó La Habana en la escala que hizo el trasatlántico que le traía de regreso a España.

En la ciudad de Méjico la cordial acogida por parte de las autoridades mejicanas, a través de la Secretaría de Educación y su Departamento de Monumentos Coloniales de reciente fundación, tuvo como consecuencia que entrara en contacto con profesores e investigadores de Arte Colonial, que eran pocos pues entonces atraía más el estudio de sus raíces, las culturas precolombinas, así como con arquitectos restauradores. Todos ellos quedaron impresionados por los datos documentales que Angulo había encontrado en el Archivo de Indias, lo que hizo que se entusiasmaran con su propio patrimonio artístico. Influido por los relatos de Angulo sobre las

11 A. PÉREZ SÁNCHEZ, "Biografía de Diego Angulo Íñiguez", en I. MATEO GÓMEZ (coord.), *Diego Angulo Íñiguez, historiador del Arte*. Madrid, 2001, pp. 26–27.

12 La Documentación de la Junta de Relaciones Culturales forma parte del Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores que en estos momentos está en fase de traslado al Archivo Nacional y al Archivo General de la Administración, por lo que no nos ha sido posible consultar los datos sobre la beca de Angulo. La documentación sobre su consideración de pensionado por la Junta de Ampliación de Estudios se puede consultar en http://archivojae.edaddeplata.org/jae_app/JaeMain.html (Consultado el día 17–X–2012).

instituciones españolas, sobre todo el Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla y el Centro de Estudios Históricos en Madrid, Manuel Toussaint, uno de sus más asiduos interlocutores, fundó en 1935 el Laboratorio de Arte, que poco después pasó a denominarse Instituto de Investigaciones Estéticas, en la Universidad Autónoma de Méjico. El Laboratorio y luego el Instituto mejicano tenía y tiene como tareas fundamentales el estudio de la historia, la teoría y la crítica del arte, así como la conservación y la defensa del patrimonio artístico nacional en sus diferentes periodos.

El espíritu de colaboración y la amistad personal que surgió con los mejicanos, muy especialmente con Toussaint, así como con el Instituto posteriormente, se mantuvo toda la vida de Angulo a través de la correspondencia e intercambio de publicaciones e información. La primera vez que colaboraron mejicanos y españoles fue poco después del regreso de Angulo a Sevilla. El nº 31, de enero–abril, de la revista *Archivo Español de Arte y Arqueología*, se dedicó monográficamente a "El Arte en Méjico en los siglos XVI y XVII".

El equipaje de Angulo a su vuelta, venía cargado de publicaciones y fotografías. Algunas de las fotografías fueron hechas por él mismo, otras compradas a fotógrafos profesionales, o fueron donadas por particulares –como el repetidamente citado Manuel Toussaint– o instituciones oficiales como el Departamento de Monumentos Coloniales. Asimismo compró postales e incluso se trajo recortes de periódicos, ya que procuró hacerse con todo aquello que pudiera serle útil para el estudio y enseñanza del Arte mejicano.

Cuando acabó la Guerra Civil en España, surgió la ocasión de publicar una *Historia del Arte Hispanoamericano*. Era una empresa gigantesca, por lo que involucró en ella a su discípulo Enrique Marco Dorta. Y también solicitó la colaboración del arquitecto argentino Mario Buschiazzo. Pero América es enorme y le quedaba por conocer una buena parte del Continente. Para poder visitarlo solicitó una vez más y obtuvo una beca de la Junta de Relaciones Culturales en 1945, pero por problemas familiares no pudo ir. En 1946 le conceden una nueva beca gracias a la que recorrió Cuba, Puerto Rico, la Republica Dominicana y Jamaica. Mientras, Marco Dorta iniciaba sus visitas a Sudamérica. La *Historia del Arte Hispanoamericano* se publicó en tres volúmenes entre 1945 y 1956. Quedó pendiente de redacción un cuarto volumen que nunca se llegó a publicar.

Por estas fechas ya se había trasladado definitivamente a Madrid para desempeñar la cátedra de *Historia del Arte* (Doctorado) en la Facultad de Filosofía y Letras, nombrado por concurso de traslado el 7 de noviembre de 1940[13]. A partir de entonces sus publicaciones sobre América son esporádicas y cada vez más distanciadas hasta desaparecer casi por completo. Intentó encaminar hacia el Arte Hispanoamericano a varios de sus discípulos, como Antonio Bonet Correa o Santiago Sebastián, quienes incluso pasaron temporadas al otro lado del Atlántico, pero que, ante las dificultades que suponía, fueron abandonando estos estudios para internarse por

13 *Gaceta de Madrid*, de 11 de diciembre de 1940, p. 8487.

otras líneas de investigación. Sólo Enrique Marco Dorta dedicó toda su vida al estudio del Arte Hispanoamericano, desde el 24 de julio de 1947 fue catedrático en la Universidad de Sevilla y con posterioridad en la de Madrid.

En los últimos años de la década de los 50 Angulo, vista la imposibilidad de publicar el último tomo, donó toda su colección de libros y de fotografías de Arte Hispanoamericano al Instituto de Arte Diego Velázquez del CSIC, para poner este fondo a disposición de los investigadores. Hoy forman parte de la Biblioteca Tomás Navarro Tomás del Centro de Estudios Históricos del CSIC en Madrid.

La colección

El fondo de fotografías legado por Angulo es una auténtica joya. Las fotografías tienen valor tanto por sí mismas, ya que están realizadas con diversas técnicas y muchas de ellas por fotógrafos de reconocido prestigio en su momento –entre 1900 y 1950–, como por su contenido, pues son el testimonio gráfico de un patrimonio artístico en parte alterado por las restauraciones o adecuaciones a otros usos para el que fueron hechos los edificios o incluso destruidos totalmente por la naturaleza o por la mano del hombre.

Las fotografías de Méjico están pegadas en cartones y en carpetas temáticas, mientras que las de America Central y del Sur, están también pegadas a cartones pero sujetos por pernos en forma de álbumes por países tal y como Angulo las tenía. Hace unos años se hizo un primer inventario de todo el Archivo fotográfico del Departamento de Historia del Arte del CSIC, que es como pasó a denominarse el antiguo "Instituto Diego Velázquez" tras una reorganización de las Humanidades en Madrid. En este inventario consta que el fondo americano está formado por 3.300 fotografías. Pero en el que se está haciendo en la actualidad, hemos podido comprobar que, entonces, contaron los cartones, sin tener en cuenta que, en muchas ocasiones, hay dos o tres fotos por cartón, e incluso seis cuando son muy pequeñas. Aunque este nuevo inventario está sin terminar, podemos calcular que el número de fotografías en papel, se acercará, probablemente, a las 8.000.

En la colección están representados todos los estados hispanoamericanos y Filipinas, pero con grandes diferencias en cuanto al número entre unos y otros. Los dos grupos más numerosos son el de Méjico con algo más de 2.800 y el de las repúblicas centroamericanas con unas 3.300. Son, precisamente, las fotografías de los países que recorrió Angulo en sus dos viajes y, por lo tanto, en relación con ellos.

Las de Brasil, más o menos 300, son obra de Marco Dorta o compradas por él, ya que pasó allí varios meses. Quizá este profesor es el autor de las fotografías de los demás estados sudamericanos, ya que él recorrió casi todos. Aunque también cabe la posibilidad de que, al menos una parte, fueron enviadas por Mario Buschiazzo que recorrió varias veces el continente. De momento no tenemos datos para inclinarnos por uno u otro origen.

Además, hay cerca de 500 fotografías de Portugal que fueron hechas por Marco Dorta en un viaje que hizo por este país, que tenemos perfectamente documentado,

para estudiar el arte portugués antes de irse a Brasil y poder poner en relación uno con otro.

El proyecto de investigación

A pesar de su importancia el legado de Angulo ha sido muy poco consultado por los investigadores españoles y, por lo tanto, es un gran desconocido. Sin embargo en las ocasiones en que han venido profesores americanos, han quedado verdaderamente asombrados ya que en sus países de origen desconocen muchas veces la existencia de algunos edificios en ellas representados o no saben cómo eran antes de la intervención de los restauradores.

Por ello surgió la idea de ponerlo en valor a través de su inventario, catalogación y digitalización, con el fin de que, por medio de Internet, llegue al mayor número posible de personas.

Para llevar a cabo todo esto, Wifredo Rincón García solicitó y le fue con cedido un proyecto de I+D+i al Ministerio de Economía y Competitividad en 2011 y el grupo de investigación inició el trabajo en los primeros días de enero de 2012.

Una primera revisión de todo el conjunto de fotografías, nos ha deparado numerosas sorpresas. Así, se puede comprobar que un tanto por ciento muy elevado son fotos de arquitectura y, además, de exteriores. Quizá era más difícil de conseguir que las fotos de interiores salieran bien, Angulo no hizo ninguna y compró las pocas que había de retablos, pintura y escultura. Es curioso comprobar a través de Internet cómo muchas de las iglesias en zonas rurales, medio en ruinas cuando se hizo la foto, hoy están totalmente rehechas. Asimismo, algunas que aparecen en medio del campo, en la actualidad se encuentran ya rodeadas de edificios. Algunas fotografías aéreas nos muestran ciudades que en la década de los 30 todavía estaban enteras dentro del perímetro histórico; hoy han saltado los límites antiguos y son mucho más grandes. Hay fotografías hechas por fotógrafos muy importantes, por lo que los interesados en esta materia pueden encontrar en este fondo numerosos datos.

Al mismo tiempo se está procediendo al estudio pormenorizado y publicación de grupos de ellas por su relevancia, como la colección de fotografías de Guillermo Kahlo que el gobierno mejicano donó a Angulo en 1933, las del ingeniero mejicano Enrique A. Cervantes o Foto Stille de Brasil y el grupo de fotografías de Antigua (Guatemala) que, con posterioridad, sufrió nuevos terremotos y derrumbes[14].

14 W. RINCÓN GARCÍA, "Una colección de fotografías de Guillermo Kahlo cedida en 1933 por el gobierno de México al profesor Angulo Íñiguez para sus trabajos de Arte mexicano", A. PASCUAL CHENEL, "Fotografías del ingeniero mexicano Enrique A. Cervantes, de principios del siglo XX, en el fondo legado por Angulo Íñiguez al CSIC" y M.P. AGUILÓ, "Photo Stille. Fotografías de monumentos de Brasil en el legado de Diego Angulo Íñiguez al CSIC", todos ellos en *Argentum. Estudios artísticos en homenaje a la Dra. Amelia López–Yarto Elizalde.* Madrid, 2012, pp. 101–118, 119–133 y 135–148. A. PASCUAL CHENEL, "Imágenes de la tragedia: "El derruido patrimonio artístico de Antigua (Guatemala) en el archivo fotográfico del CSIC". *XVI Jornadas de Arte. El arte y sus redes de proyección, circulación y estudio en los siglos XX y XXI*. Madrid, 2012, en prensa.



LÁMINA 1. *Puerta de Sagrario, Iglesia de Santiago Nonualco (El Salvador).*

Las fotos de objetos de plata

En los años siguientes a la defensa de su tesis doctoral, el interés de Angulo derivó hacia la pintura de los siglos XVI y XVII, publicando sus primeros artículos a partir de 1923. La orfebrería sólo aparecerá esporádicamente en algunas de sus publicaciones. De todas formas es muy extraño que en su viaje a Méjico no hiciera ni comprara ninguna fotografía de piezas de plata. Ignoramos cual fue la causa de esta indiferencia. Quizá los propios mejicanos no la valoraban todavía. Aparecen, sin embargo, rejas, azulejos y muebles, así como algunas manifestaciones de arte popular.

Curiosamente en su segundo viaje sí que mostró un enorme interés por la platería de Centroamérica y trajo un buen número de casi todos los países. Los mejor representados son Guatemala, con 134 fotografías, y Cuba, probablemente con un número mayor, seguidos de lejos por El Salvador con 42, y un número menor de Honduras, Nicaragua y Costa Rica. No he tenido ocasión de revisar las de Puerto Rico, República Dominicana y Sudamérica por estar en proceso de digitalización,

aunque en revisiones anteriores pude comprobar que había muy pocas de las repúblicas sudamericanas. Sí puedo decir que hay 13 de varios lugares de Colombia, en las que consta que fueron donadas por Marco Dorta.

Los tamaños de las fotografías son muy distintos según la procedencia, pero predominan las de tamaño mediano y otras muy pequeñas con los bordes ondulados tal y como se positivaban en España en la década de los 40. Aunque de momento no podemos asegurarlo con entera certeza, es muy posible que estas fueran hechas por Angulo y reveladas a su vuelta a España. Hay también algunas de 13 x 18, postales y algún recorte de periódico.

Cronológicamente abarcan desde el siglo XVI al XIX, pero con predominio absoluto del barroco del siglo XVIII. La tipología, toda de iglesia, es muy variada abarcando todos los objetos litúrgicos y de adorno de altares, aunque llama poderosamente la atención el número tan alto de frontales que encontró, especialmente en Guatemala, Nicaragua y Honduras y, aunque en menor medida, atriles y sagrarios. Por contraste es de destacar la ausencia de relicarios. Por lo demás encontramos también, aunque bastantes menos, cálices, copones, custodias, candeleros, cruces, cajas hostiarias, vinajeras, navetas, coronas de la Virgen, guiones de cofradía, bandejas y portapaces.

En la antigua Capitanía de *Guatemala* hubo talleres de magníficos plateros, especialmente en la primitiva capital, conocida hoy simplemente como Antigua, que proveyeron de plata a todo el territorio. En el legado de Angulo hay fotografías de piezas de la Catedral de Quetzaltenango, iglesias de Totonicapán, San Cristóbal, Cobán, Patzicia, Huehuetenango, Sololá, San Francisco el Alto, Santuario de Esquipulas y de la Catedral, iglesias de la Merced y San Francisco y el Palacio Arzobispal de Guatemala, la actual capital. El conocimiento de la platería de este país le llevó a catalogar una pieza del Victoria and Albert Museum de Londres cuya marca habían sido incapaces de identificar los conservadores del Museo. Su publicación fue la primera que hizo de platería americana. En ella, además, describe y dibuja las marcas que había encontrado y reconocido de Guatemala y San Salvador[15]. Pero un estudio más pormenorizado se hizo esperar, pues no se publicó hasta 1966. Es un artículo corto ya que se trata de una comunicación en un congreso y, por lo tanto, con el número de páginas fijado. Pero en él sintetiza a la perfección, como es frecuente en sus trabajos, todos los aspectos de la platería guatemalteca, su importancia, características principales, técnicas y piezas principales haciendo especial hincapié en los frontales[16].

De Honduras hay fotos de la Catedral de Tegucigalpa y la Catedral e iglesia de la Merced de Comayagua.

De El Salvador de las iglesias de Panchimalco, Santo Domingo y San Francisco de San Miguel, Mejicanos, San Vicente, Santiago Nonualco (lám. 1), San Sebastián,

---

15 D. ANGULO ÍÑIGUEZ, "Orfebrería de Guatemala en el Museo Victoria y Alberto de Londres". *Archivo Español de Arte* nº 92 (1950), pp. 351–353.

16 D. ANGULO ÍÑIGUEZ, "Orfebrería religiosa en Guatemala". *XXXVI Congreso de Americanistas.* Vol. 4, Sevilla, 1966, pp. 287–292. Está ilustrado con 19 fotografías de la colección.



LÁMINA 2. *Templete de filigrana con una imagen de la Inmaculada Concepción, de la Iglesia de El Viejo (Nicaragua).*



LÁMINA 3. *Portapaz de la Catedral de Santiago de Cuba (Cuba).*

Santa Tecla, así como de la Catedral, Santo Domingo, San Jacinto, y la Merced de San Salvador.

En Nicaragua recogió las de Masaya, Catedral de León, Rivas y El Viejo (lám. 2).

Como dije más arriba, las de Cuba son muy numerosas y proceden de La Habana –la Catedral, Santa Clara, Santa María del Rosario y Remedios– y de la Catedral de Santiago de Cuba (lám. 3). Hay varias fotografías en las que no consta el lugar de origen. Me ha llamado especialmente la atención una pieza del Rosario que es como un portapaz con una profunda hornacina que cobija un copón. A través de la fotografía no es posible deducir su tamaño. Y por supuesto los dos manifestadores de filigrana que estudió Angulo en 1947.

Angulo dio a conocer, además de las publicaciones sobre Guatemala, las características generales y las principales obras de las catedrales de Santo Domingo (Repú-

blica Dominicana), San Juan de Puerto Rico, La Habana y Santiago de Cuba en un libro de contenido más amplio[17].

La mayor parte de la colección no ha sido estudiada aquí en España ni se ha tenido en cuenta si se han publicado en sus países respectivos. Angulo aunque cita bastantes piezas en sus publicaciones, reproduce muy pocas, probablemente por problemas editoriales. Así pues queda pendiente de llevar a cabo una revisión completa de la colección de piezas de plata del legado de fotografías de arte hispanoamericano que Diego Angulo hizo al "Instituto de Arte Diego Velázquez". Este cometido será más fácil cuando todas las imágenes puedan ser mostradas en Internet. Mientras tanto están a disposición de los investigadores en la Biblioteca de Humanidades Tomás Navarro Tomás del CSIC.

17 D. ANGULO ÍÑIGUEZ, *El Gótico y el Renacimiento en las Antillas.* Sevilla, Escuela de Estudios Hispano–americanos de Sevilla, 1947.

La custodia portátil en Ávila. Ejemplos representativos de la tipología de templete

LORENZO MARTÍN SÁNCHEZ
Universidad de Salamanca
FERNANDO GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ
Licenciado en Historia del Arte

El objeto del presente artículo sobre custodias portátiles de templete creadas por plateros nacidos o formados en el Quinientos abulense, es presentar una selección de obras de un período que abarca desde el segundo tercio del siglo XVI hasta finales del primer tercio del siglo XVII y la evolución que se aprecia en ellas durante este tiempo[1]. El estilo de estas obras se encuadra dentro de tradicionales acuñaciones estilísticas tan debatidas como "Plateresco" y "Manierismo" y, si bien no acudiremos a un debate terminológico, sí consideramos que son ejemplares destacados para entender el resto de modelos que giran o varían en función de ellos y sus arquetipos tipológicos. De esta manera queremos además contextualizar una obra inédita de Juan Ruiz de Heredia, la custodia que posiblemente realizó para el monasterio de monjas cistercienses de Santa Ana de Ávila, peculiar por ser obra de astil pero con características de asiento. Con todo ello pretendemos realizar una aportación más para la adecuada valoración de la platería abulense cuya historiografía la hace cada día más apasionante.

De la custodia gótica a la tipología de templete

Es necesario comenzar este opúsculo acudiendo a la custodia de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Arenas de San Pedro (Ávila) ejecutada

1 Sobre las custodias de templete y sus características remitimos a la síntesis de M.C. HEREDIA MORENO, "De arte y devociones eucarísticas: las custodias portátiles". *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 163–181.



LÁMINA 1. *Custodias abulenses de Arenas de San Pedro* (Fig. A), *Candeleda* (Fig. B) *e Higuera de las Dueñas* (Fig. C).

por Alejo Martínez entre 1541–1545 (lám. 1, fig. A)[2]. Esta pieza es, a tenor de su calidad técnica, en primer lugar, pero a su vez por constituir un ejemplo excelente de expresión formal del primer Renacimiento de la platería abulense, un referente para comprender posteriores producciones –como las custodias respectivas de los pueblos abulenses de Candeleda y de Higuera de las Dueñas, que catalogamos a continuación– y valorar el proceso de cambio de las mismas, teniendo presente que el subtipo de custodia portátil que constituye esta obra –al menos de lo que hasta ahora conocemos del panorama abulense– principia y acaba con ella.

Sin detenernos en todos, son varios los aspectos que queremos resaltar de esta obra yendo de lo general a lo concreto. De las custodias portátiles que hasta ahora conocemos en Ávila del período en cuestión, la de Arenas supone la constatación de la evolución formal a partir de una tipología de astil gótica que responde a un tipo acuñado y muy difundido en el siglo XV, transmutando todos los elementos propiamente góticos en un léxico *quattrocentista* con un contenido despliegue, sin agobios, del uso del grutesco y todos los elementos que venían usándose en Ávila al menos desde la irrupción del escultor Vasco de la Zarza.

Es evidente que la doble estructura hexagonal del templete –si bien irregular por perfilar un hexágono aplastado– recuerda a cimborrios poligonales del gótico final y sobre todo a custodias como las burgalesas de Mazuela (1521–1526) o Mahamud (1531–1536)[3]. El mismo esquema de alzado pero con un paso más hacia lo plenamente renacentista lo sigue la custodia de Arisgotas (Toledo), que siendo coetánea de la arenense, aún mantiene ecos góticos[4]. En la custodia abulense de Alejo Martínez todos los elementos son renacentistas y empleados con un lenguaje renacentista. La rémora de la tradición se mantiene en la elección de la planta hexagonal y en la

2 En diversas ocasiones se ha afrontado el estudio de esta obra. Las más relevantes las encontramos en M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de la Provincia de Ávila*. Madrid, Institución Gran Duque de Alba, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983 (edición revisada y preparada por Áurea de la Morena y Teresa Pérez Higuera). J. BLÁZQUEZ CHAMORRO, "Diócesis de Ávila". *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*. Catálogo de la exposición. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999, pp. 121–125. Ídem, "Custodia". *Las Edades del Hombre: Testigos*. Ávila, 2004, pp. 340–341. Sobre esta obra y la biografía de su autor ver también L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, *Cruces procesionales abulenses del Renacimiento al Manierismo.* Ávila, Obra Social Caja de Ahorros de Ávila, 2006, pp. 151–160. R. DOMÍNGUEZ BLANCA, "Un recorrido por la platería abulense del siglo XVI a través de algunas piezas del sur de la provincia", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia, 2012, pp. 196–200.

3 El listado de custodias que pueden servir de ejemplo es muy elevado: citemos también por estudiadas y muy valoradas las de Ameyugo, Cellorigo o Santa Gadea del Cid.

4 La custodia de Arisgotas conservada en Orgaz se fecha hacia 1545. Se documenta en varios estudios atribuyéndose al platero toledano Francisco Martínez de San Román. Fue catalogada en J. LÓPEZ DE AYALA Y LÓPEZ DE TOLEDO (Conde de Cedillo), *Catálogo Monumental de la provincia de Toledo*, 1919, vol. 2, p. 53. Una descripción de la misma en M.T. CRUZ YÁBAR, "Custodia", en J. MARTÍN SÁNCHEZ (coord.), *Corpus, historia de una presencia*. Instituto Teológico San Ildefonso. Servicio de Publicaciones. Toledo, 2003, pp. 340–341 y 415. También J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería", en A. BONET CORREA (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid. Ediciones Cátedra, 1982, p. 88.

concepción del espacio interior que alberga el Santísimo, como sucede también en custodias burgalesas, al quedar parcialmente ocultado a la visión frontal.

Teniendo como referente alguna de las custodias burgalesas antes citadas, pueden comprobarse, por simple comparación, los cambios que dan como resultado una obra de estilo renacentista. La base, antes preferentemente de contorno mixtilíneo, se ha tornado en un solución más cerrada. Se trata de una elección de la planta y estructura del pie –en la custodia de Arenas de San Pedro– que podría estar tomada o inspirada, sin extrañarnos, en la geometría de los dibujos de plantas de capiteles que aparecen, por ejemplo, en *Las Medidas del Romano*, de Diego de Sagredo[5]. Pero también debemos considerar otras fuentes iconográficas marginales, tales como frontispicios de misales, cantorales o *Flos Sanctorum* que consultaron o tenemos constancia de que poseyeron plateros y otros artífices abulenses del momento. El alzado de la base recuerda el almohadillado de cojines de sepulcros de reyes y nobles, característica que nos habla de un tratamiento pictórico en la simulación de calidades[6].

En el astil se ha sustituido un tallo baquetonado con manzana acastillada por una típica disposición de candelero con elementos torneados que beben directamente de la Antigüedad, elemento muy reproducido en los grabados de grutescos, con un constante movimiento moldurado de preferencia curva[7]. En las estructuras arquitectónicas se han sustituido pilares y contrafuertes por pilastras y balaustres; pináculos por perillones, doseles por hornacinas aveneradas; además se emplean grutescos, aletas y es preeminente la utilización de la técnica del torneado. El chapitel de remate es ahora una sucesión de cuerpos cilíndricos moldurados.

Sus fuentes de inspiración hemos de encontrarlas en grabados pero también en obras tridimensionales de otras artes. En Ávila, y más en concreto en su catedral, abundan inspiradoras labores de arquitectura y escultura: el sepulcro de El Tostado, el coro, los altares de san Segundo y santa Catalina, o el mismo trascoro, pasando por la crestería que hermosea el remate del claustro de Vasco de la Zarza y un largo etcétera.

No conocemos otra custodia salida de los obradores abulenses con mayor empleo del grutesco, una naturaleza metamórfica fantástica que se prestaba a un virtuosismo técnico que se diluirá con el avanzar del siglo XVI.

La siguiente novedad que manifestará este tipo de vaso litúrgico será la desmaterialización progresiva o pérdida de monumentalidad de la estructura arquitectónica,

5 Gustaron mucho de utilizar esta solución de plan cuadrangular y lados combados todos los plateros que conocemos de la familia Martínez (Alejo, Domingo y Juan). Buen ejemplo de ello lo tenemos en las cruces de Pozanco (Domingo), Santiago (Alejo) y Victoria & Albert Museum (Juan); de ellas tratamos en L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNEZ, ob. cit.

6 Este tipo de alzados los encontramos en otras piezas de astil, como el tenebrario de la Catedral de Sevilla o facistol de la catedral de Ávila. Es un ejemplo más de lo que hoy llamamos interdisciplinariedad de las artes, artes que tienen su plasmación primera en el dibujo.

7 La solución de candelero que presenta el astil de la custodia de Arenas nos recuerda una reproducción exacta de los candeleros que flanquean las escenas del Pinturicchio para la librería de la Catedral de Siena (1502) con vasos a modo de cráteras y asas que otorgan unidad a todo el conjunto.

desembocando en un cada vez más sencillo templete a modo de baldaquino, característica ya propia de la casi totalidad de custodias portátiles datadas en el último tercio del siglo XVI y primer cuarto del XVII. Uno de los primeros ejemplos de custodia de templete es el conservado en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Candeleda, obra de Domingo Martínez entre 1558–1567[8] (lám. 1, fig. B). Reproduce la estructura de base, astil y cuerpo arquitectónico a modo de tabernáculo de planta rectangular con sus frentes de mayor luz, y remate. Descansa en pie de planta de cruz griega con brazos de perfil conopial rematados en escotadura, amplia pestaña reproduciendo idéntico perfil, y zócalo liso con platabandas a modo de fuelle. Esta variante en el perfil de la base fue una de las preferidas en los dos primeros tercios del siglo XVI.

Cabe destacar de esta pieza la clarificación de los elementos compositivos y sus volúmenes, la reducción del grutesco y el uso de cartelas y cueros recortados. Este es el tipo de custodia de nuestro pleno Renacimiento. Presenta recursos utilizados en las grandes obras de la platería hispana del momento. Es el caso de las figuraciones de los soldados custodios al estilo romano portando escudo de perfil recortado, ya habitual en el tardogótico. Sin entrar a valorar el significado de estas figuras más allá de su sentido de vigilantes del Santo Sepulcro, cabe subrayar que responden a un tipo iconográfico que encontramos en Ghirlandaio con idéntica forma de los escudos. Semejantes son los soldados que emplearon artífices como Antonio de Arfe en las custodia de asiento de la Catedral de Santiago de Compostela o en la custodia atribuida a Juan Ruiz el Vandalino de Fuenteovejuna (Córdoba); como también fue común que encontremos en las citadas obras idéntico modelo de columnas abalaustradas o semejante solución a la hora de combinar en la articulación del templete el pilar con pilastra adosada y columna en el mismo eje.

El remate del templete a modo de hostiario apoyado sobre cuarto de bocel decorado con ristra de ovas, es una solución que no suele faltar en los repertorios elegidos para el exorno de las custodias abulenses[9]. También apreciamos un uso más generalizado del picado de lustre en contraste con decoración más plana y menos trabajo de cincelado.

En relación con la iconografía hay que significar el tema del martirio de san Sebastián incluido en la base, pues muestra las características compositivas más observadas en las escenas representadas en los vasos litúrgicos abulenses del Renacimiento: una organización simple, clara, con pocas figuras y encuadradas en paisajes con dominio de la vegetación arbórea y el roquedo y, si el tema lo requiere –no es el caso– la simulación de arquitecturas figurará como fondo (lám. 1, det. 1). San Sebastián se dispone en el eje

8 Las principales referencias sobre esta custodia las aporta Gómez–Moreno, quien ya reveló correctamente la autoría de la obra y se aproximó a la datación de la misma: M. GÓMEZ– MORENO, ob. cit., p. 350. L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, ob. cit., p. 155. Una adecuada descripción la encontramos en R. DOMÍNGUEZ BLANCA, ob. cit., pp. 208–212. Este autor propone un margen de datación más amplio: 1558–1574.

9 El remate a modo de hostiario presenta similitudes con el de la Iglesia de Santa María del Campo Rus (Cuenca), realizado por el conquense Noé Manuel.

central con una pose muy manierista (*contrapposto*), naturalista en su representación, sin una sola saeta en su cuerpo –si bien no hemos de descartar que alguna pudiera tener en su momento–. Se intuye el carcaj o acaso un escorzo de su brazo derecho en unión con una rama del árbol, y le sirve de apoyo, abundando en la composición central, un tronco de árbol seco. A su derecha, un ballestero prepara su arma mientras a su izquierda, en un delicioso detalle tratado en bajísimo relieve, se vislumbra un ángel que ya carga su flecha y que a su vez parece portar una corona martirial[10]. La composición y el uso del *schiacciato*, demostrando pericia en el cincelado y fundido en diversos planos, lo hacen un buen ejemplo de figuración plenamente renacentista[11].

La implantación de la tipología "manierista"

Una pieza más que supone un punto de inflexión añadido entre los ostensorios de templete de la primera mitad del siglo XVI y la tipología que se empleará en las tres últimas décadas de esa centuria y comienzos del siglo XVII, es la custodia de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Natividad de Higuera de las Dueñas[12] (lám. 1, fig. C). Si bien reproduce el esquema de la custodia de Candeleda, de la que es coetánea, se constata la mayor importancia concedida a los volúmenes, abandonando el uso de tornapuntas vegetales o de híbridos monstruosos que se usaban para las transiciones entre los elementos verticales del astil.

Descansa en base de planta cruciforme con brazos de perfil conopial rematado en escotadura –de mayor amplitud los de los frentes–. Su alzado se desarrolla a través de amplia pestaña reproduciendo idéntico perfil y zócalo liso. Los brazos acogen cabujones elípticos –en los frentes– con Calvario grabado, y redondos –en los laterales– con máscaras felinas esgrafiadas. Los motivos ornamentales que rodean las elipses son cueros recortados y remates vegetales a modo de arabescos. Es interesante comprobar cómo el tratamiento de un mismo elemento decorativo se hace en dos planos muy contrastados; uno a base de medio relieve fundido y otro mucho más fino en el que se emplea el cincelado y esgrafiado. El segundo nivel de la base reproduce cabezas de ángeles alados en número de cuatro y en sus frentes cintas grabadas con nudo en resalte. El astil presenta ya un cambio respecto a lo visto en

10 Para el tema del martirio de san Sebastián, la inclusión de la figura del angelito comentado no es la más habitual. En una de las tablas del políptico de Isenheim obra de Grunewald observamos a unos angelitos portando la corona martirial. El arco y la flecha también pueden interpretarse como una referencia al amor divino.

11 Si bien el tema se basa en lo narrado por Jacopo de la Voragine, también nos consta que más de un platero (caso de Cristóbal de Frías) poseían un *Flos Sanctorum* zaragozano. El modelo de san Sebastián se acerca a muchos de los conocidos en Ávila por esas fechas, especialmente el dibujado por Francisco de Arellano para el Humilladero abulense hoy conocido como "Los Cuatro Postes" (1566) y más en concreto un imagen de san Sebastián obra del escultor Pedro de Salamanca conservada en la iglesia parroquial de Don Jimeno (Ávila) cuyo tratamiento suave de telas y movimiento del cuerpo, es razonablemente muy parecido al ejemplo de la custodia.

12 Material: Plata sobredorada. Técnicas: fundido, cincelado, repujado, torneado. Dimensiones: altura total 66 cm.; templete 21 cm. de alto por 14 cm. de ancho; Base 19,1 cm. Marcas: L/NVNEZ, punzón de localidad, ALVI3 (marcador). Autor: Luis Núñez "el viejo". Datación: c.1562–1574.

piezas anteriores pero en la línea de lo que se hace en Castilla por entonces. Se inicia con plinto cúbico, con máscaras felinas relevadas en sus facetas sobre picado de lustre, y continúa en cuerpo cilíndrico con arandela que engarza con el nudo ovoide. Este muestra costillas en la panza y mantiene un friso en su zona ancha hermoseado con cabezas de león, bastante voluminosas, alternadas con rosetas. El resto de la superficie del óvalo queda ornada con esgrafiado. Sigue por escocia, disco entallado y un elemento bulboso entre hojas de acanto. Finalmente, el elemento de unión con el templete reproduce un perfil de cuarto de bocel también ornado.

El cuerpo arquitectónico tiene planta rectangular y su alzado se articula mediante cuatro columnas abalaustradas, con capitel jónico, que apoyan en la prolongación diagonal de los ángulos de un basamento corrido y liso[13]. Los balaustres sostienen un entablamento simplificado que reproduce las dimensiones del basamento y se apuntala con perillones en la vertical de los soportes. La estructura descrita, hace las veces de baldaquino, acogiendo en su interior una arquitectura que reproduce la planta rectangular. En los frentes de su alzado se abren vanos con forma de arcos de medio punto deprimidos con moldura corrida –los del frente y trasera de mayor luz– y motivos florales grabados en sus enjutas. Apean los arcos en jambas lisas y los ángulos están achaflanados a través de pilastras cajeadas con ornato de máscaras felinas y humanas organizadas *a candelieri* y culminadas por capitel jónico.

El templete se cierra por una cubierta abovedada de escaso desarrollo vertical, trasdosada por decoración repujada y cincelada en medio relieve de ovas o piñones enmarcados por láureas que se alternan con espejos grabados simulando cabujones. Sobre este cuerpo se dispone un elemento cilíndrico, de mayor desarrollo vertical, con un friso central que muestra su perfil ornado alternativamente con rosetas y bullones picados en medio relieve. Este elemento está a medio camino entre el elemento a modo de hostiario que hace las veces de remate en la custodia de Candeleda y lo que luego derivará en simple tambor apaisado[14]. Culmina este cuerpo por una especie de tapadera decorada por representaciones muy esquemáticas de calaveras y paños, alusivos al Calvario. En la cúspide, tambor y Crucificado sobre cruz abalaustrada, modelo similar al utilizado en la citada custodia de Candeleda.

Entre las novedades que aporta la custodia de Higuera de las Dueñas, se encuentra la singularidad de arrancar el astil mediante un pedestal cúbico, muy usual en repertorios de grabados referenciales de composiciones a *candelieri* pero no tan frecuente en las más utilizadas en los vástagos de las custodias de templete de ese momento y posteriores en Ávila[15]. Otro elemento cuyo empleo se generalizará según se acerque el final de la cen-

13 Los pinjantes de la parte baja de dichos ángulos están perforados para colocar campanillas que no se conservan.

14 Parte del remate original parece haberse perdido. Posiblemente estuvo acompañado de algún tipo de crestería.

15 Principiar el astil con pedestal cúbico no es lo preferido en las obras del momento del resto de platerías españolas. Algún ejemplo relevante es el relicario perteneciente a la parroquia de San Antonio Abad de Alginet (Valencia) datado hacia 1580, que además contiene en su pie buena parte de las características de las custodias comentadas de Candeleda e Higuera de las Dueñas. J. GIL I CABRERA, "Relicario de la Veracruz". *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V.* Madrid, 2000, p. 207.

turia es el nudo ovoide, prescindiéndose de las anteriores soluciones ajarronadas y de las transiciones verticales acompañadas de asas que otorgaban más movimiento y dinamismo al astil, si bien permanecerá el uso de costillas en la panza con esgrafiado intercalado y la banda/friso en su tercio superior con ornato de mayor volumen. Las transiciones molduradas entre los elementos del vástago son las habituales, como lo será el bulbo final envuelto por hojas de acanto que podrá sustituirse por una forma de capitel corintio.

Respecto a los elementos decorativos, el protagonismo vegetal pierde fuerza y se abunda en la estilización, en las formas auriculares frente a los elementos más característicos del grutesco, a la vez que se opta por otros más geométricos basados en el repertorio de arabescos y cercanos a los difundido por la Escuela de Fontainebleau y los grabadores que la hicieron famosa.

Conocemos algunos pormenores de la ejecución de esta custodia que corroboran su autoría y facilitan la explicación de la presencia de las marcas que aparecen en ella, la de Diego de Alviz (ALVI3) como marcador, junto al punzón de localidad de Ávila, y la de su autor, Luis Núñez "el viejo" (L/NVNE3)[16]. En un principio fue el platero Juan Martínez (c.1522–¿?) –cuya enigmática vida aún tendrá que resolvernos algunas dudas sobre la evolución estilística de la platería abulense– quien concertó la ejecución de la custodia que ya se había mandado realizar en 1552, y que no llegó a entregar[17]. Es una obra más de las que dejó pendientes dado que hubo de ausentarse de la ciudad a raíz de las numerosas deudas que contrajo, acabando posiblemente en Nápoles. Ante el incumplimiento de Martínez, se firmó un nuevo contrato para hacer la custodia en 1562 encargándose de la misma Luis Núñez "el viejo"[18]. En la nueva obligación para ejecutar la custodia, que debía pesar ocho marcos, no se alude a que parte alguna de la misma estuviera hecha no obstante podría haber seguido el modelo ya dado para la misma. Además, como ya hemos señalado en otras publicaciones, sería una de las primeras obras documentadas de este artífice formado con Alejo Martínez, si bien su destreza técnica se muestra aquí timorata, quizá por las circunstancias que rodearon su ejecución[19]. Las referencias documentales, unidas a las marcas de la custodia permiten datar la pieza entre 1562 y 1574[20].

El que fuera conocido como Luis Núñez "el viejo", fue otro más de los artífices punteros en el desarrollo de la platería abulense durante la segunda mitad del siglo

---

16 Las principales referencias sobre esta custodia las encontramos en R. LÓPEZ TORRIJOS, "Aportación al estudio de la orfebrería abulense". *Tipologías, talleres y punzones de la platería española. Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte.* Zaragoza, 1984, pp. 213–217. Identificó el punzón L/NUNEZ que más tarde llevó a Julián Blázquez Chamorro a atribuirla, erróneamente, como obra de Luis Núñez "el mozo". J. BLÁZQUEZ CHAMORRO, Diócesis…" ob. cit. p. 124. Una aportación biográfica bastante completa sobre esta familia de plateros puede consultarse en L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, ob. cit., pp. 153–155. También se refiere a ella R. DOMÍNGUEZ BLANCA, ob. cit., p. 209.

17 El dato del mandamiento para hacer la custodia ya lo recogió R. LÓPEZ TORRIJOS, ob. cit.

18 A.H.P.Av. Sección Protocolos, Protocolo nº 62, ff. 75r–v.

19 Sobre la ligazón profesional de Luis Núñez con Alejo ya tratamos en L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, ob. cit.

20 Rosa López Torrijos ya delimitó el período de ejecución entre 1552 y 1577. R. LÓPEZ TORRIJOS, ob. cit.

XVI. Por lo que hasta ahora conocemos podemos traer aquí una sucinta biografía del mismo bastante bien perfilada que pone de manifiesto muchas de las circunstancias que colaboraron a que este orfebre adquiriese méritos suficientes para destacar en el amplio panorama artístico de la segunda mitad del Quinientos abulense.

Nacido hacia 1535, conviene situar a este platero dentro del contexto familiar con el que convivió y que no será una relación anecdótica sin más dado que la ascendencia de los vínculos familiares de Luis Núñez "el viejo", fue decisiva para su prosperidad social y en el éxito que alcanzó.

Hijo de Juan Dávila Núñez y de Inés Vázquez, fue el más pequeño de los hijos del matrimonio. Debió de gozar de la condición de hidalgo, según pareció de quedar demostrado por cierta carta ejecutoria que su padre ganó ante la Sala de Hijosdalgo de la Real Chancillería de Valladolid. Llegó a estar preso, algo por otro lado común (le ocurrió a Antonio de Arfe, a su hijo Juan, a Hernán Ruiz en Sevilla…). Los muchos hermanos que tuvo, hicieron que emparentara largamente. Uno de ellos fue Alonso Dávila, escultor de oficio y de gran interés en la difusión de modelos escultóricos del renacimiento en Ávila, cuyos papeles de dibujo fueron adquiridos por su hermano Luis Núñez, a la muerte de aquél. Fue además cuñado de otro escultor, Roque Guillamas, casado con Magdalena Núñez, quien a su vez se formó con Juan de Frías, posible colaborador de varias obras con Alonso Dávila. Además, también tuvo cierta ascendencia sobre el destacado platero Bartolomé Rodríguez de Villafuerte, pues éste contrajo matrimonio con una sobrina suya hija de Alonso Enríquez y Lorencia Núñez.

Con todo, el vínculo familiar más destacado y principal fue el que mantuvo con su cuñado, Alejo Martínez, en cuya casa se formó desde que entró como aprendiz en 1550, con quince años aproximadamente. Con Alejo aprendió el arte de la platería durante tres años y permaneció otros cinco en su taller como oficial. En 1558 abandonó definitivamente el obrador, toda vez que su maestro había muerto, momento en el que se estableció por su cuenta. A partir de este año se le contabilizan muchos contratos para la diócesis abulense. Como en otros casos, la mayoría de su obra desgraciadamente ha desaparecido. Tuvo relaciones con otros plateros como Gaspar de Aquilez, los Alviz o Villafuerte y también con pintores relevantes en el escenario abulense del momento como Gabriel de Rosales. Falleció en 1600, estando activo prácticamente hasta su muerte, gracias en parte a la ayuda que encontró en su hijo. Se ha conservado su testamento, en el que se pone de manifiesto que mantenía una actividad constante aunque la mayoría de las obras, debido a su vejez, las dio y entregó a su hijo Luis a quien dejó un campo amplísimo de trabajo. Fueron sus testamentarios su hijo junto con el citado Bartolomé Rodríguez de Villafuerte.

Características de las custodias de templete a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII

Las custodias de templete del último tercio del siglo XVI y primero del XVII comparten no sólo similitudes estructurales sino también características compositivas comunes en la distribución de sus elementos y el ornato de los mismos.

Los pies suelen presentar una base de planta circular cuyo alzado se desarrolla en tres niveles de idéntica planta, con diámetro decreciente en altura, dando como resultado un perfil más o menos escalonado, dependiendo de los casos. La parte baja se organiza mediante pestaña de molduraje liso que da paso a un segundo nivel abombado con decoración repujada, cincelada y fundida. Cierra un último elemento, liso o bien con decoración preferentemente de ovas, también de planta circular de menor elevación, que precede al desarrollo del astil. Los elementos que componen el mismo y su organización, apenas varían, no así su forma y molduración. El vástago suele iniciar con un tambor cilíndrico cuyas dimensiones buscan un mayor desarrollo horizontal pero siempre de forma equilibrada con el resto. Se cierra arriba y abajo por sendos toros que dejan en el medio una franja de menor radio, más ancha y que permite su exorno en caso de necesidad. Este tambor variará con el tiempo, desde una forma ligeramente apaisada –custodia–relicario de la Catedral de Ávila, custodias de Albornos, Marugán y Zarzuela de Monte– hasta una modelo en el que se equilibran mejor sus dimensiones horizontal y vertical en las primeras décadas del siglo XVII –custodias de Sigeres y El Arenal–.

A continuación del tambor suele ser habitual disponer un gollete que sirve de elemento de transición previo al nudo. Éste pierde la forma ajarronada típica de mediados del XVI y el gusto del artífice se decanta por un perfil ovalado o semiovalado, al estilo del aportado por Juan de Arfe, a modo de *hidria*, en su *Varia*. Su superficie puede organizarse a través de molduras horizontales en varios cuerpos, y puede incluir, además, la disposición corolaria en su panza de acantos, costillas o espejos oblongos, casi siempre en resalte, que delimitan el resto del exorno de bandas entrelazadas, arabescos, etc. Ya en el siglo XVII el perfil del óvalo se estiliza para terminar fragmentándose en un remate con la colocación de un elemento de sección toroide de gran desarrollo. Por encima vuelve a disponerse un gollete que precede bien a una solución de capitel corintio –como en las custodias de Albornos y Marugán– bien a un esferoide oblato –como en las custodias de Santa Ana, Zarzuela del Monte, San Bartolomé de Corneja y Navalacruz– que a veces aparece cortado y sirve de base al templete –custodias de Aldeanueva de Santa Cruz y El Arenal–. Los elementos de más volumen también se aprovechan para desarrollar motivos ornamentales de mayor relieve marcando los ejes principales.

Respecto a las soluciones del templete, lo más habitual será su organización en dos cuerpos. El primero es de mayores dimensiones para poder albergar en su interior el viril con el Santísimo Sacramento. Su planta suele ser rectangular, en ocasiones hexagonal y ya durante el siglo XVII se impondrá la elíptica. En las dos últimas décadas del siglo XVI este primer cuerpo se articula por medio de columnas apoyadas en las consabidas proyecciones angulares del basamento, configurando un modelo arquitectónico abierto, con un gran sentido del vacío como elemento articulador del espacio, inspirado en construcciones reales de portadas de iglesias y capillas. Estas columnas, que pueden ser pareadas conforme nos acercamos al final de la centuria, siempre muestran una variante del orden jónico clásico, con su tercio inferior liso, aunque no siempre, y los otros dos estriados. Pueden apear directamente

en el entablamento de la base o sobre plintos de facetas decoradas. Más adelante se prescinde del basamento corrido y las columnas apoyan directamente en una base elíptica. Sostienen por lo común un entablamento a semejanza del basamento y, en el mejor de los casos, completamente desarrollado –con arquitrabe, friso y cornisa–.

Las custodias más vinculadas con modelos clásicos presentan entablamento completo o bien uno simplificado, con friso liso y cornisa. Del primer caso, es representativa la custodia de Juan de Alviz conservada en la catedral de Ávila. En ella se puede apreciar el gran desarrollo del entablamento, con un arquitrabe cada vez más moldurado, friso liso y cornisa cada vez más saliente e igualmente moldurada. También se pasa de una presentación del Santísimo más íntima, cerrando el templete, generalmente por medio de vanos con arcos de medio punto, como en la citada custodia de Juan de Alviz, a una más diáfana que incrementa el protagonismo del Santísimo, en detrimento de la estructura que lo contiene. Todo lo anterior se completa con una mayor decoración incisa en la superficie sobre la que apea el templete y el viril, en la que se suelen repetir esquemas simétricos que producen un efecto muy recargado cuando la obra se contempla de cerca, acorde con la dignidad de la función que tiene que cumplir, pero que de lejos, dado su carácter de grabado fino y apenas resaltado, pasa desapercibido. Como remate de este primer cuerpo se elige una cubierta abombada, en ocasiones cercana a la esfera y en otros casos más plana, sobre la que se disponen los apoyos del segundo cuerpo.

El segundo cuerpo es muy sencillo, suele repetir la planta y alzado del inferior en una escala menor o bien optar por la planta elíptica, variando los elementos sustentantes que definen su alzado edicular[21]. Aunque durante el último tercio del siglo XVI se prefirió articular ese cuerpo mediante columnas de orden jónico o sus variantes, se impone desde pronto el gusto por el uso de hermas de composición variada, en número de cuatro, acaso por influencia de la custodia de la catedral de Ávila de Juan de Arfe. Siempre en función de lo hecho en el primer cuerpo, dichas cariátides serán pareadas o no. Pueden apoyar sobre plinto prismático y sobre éste un cilindro que da paso a la figura ginomorfa, como podemos observar en las custodias de Albornos, Sigeres, Marugán o San Bartolomé de Corneja. Para rematar el edículo superior suele emplearse a finales del siglo XVI un cuerpo en forma de tambor –como vemos en las custodias de Marugán y Navalacruz–, aunque según avanza el XVII se prefiere una forma bulbosa, en algunas ocasiones gallonada, que sirve de apoyo Crucificado –como veremos en las custodias de Aldeanueva de Santa Cruz, El Arenal o Sigeres, obras ya de pleno siglo XVII–.

En lo referente a la decoración, los elementos decorativos nunca restarán protagonismo a las formas que ornan, si acaso las acentúan. Partes principales, y por ello susceptibles de ser signicadas, son los viriles, de perfil circular, por norma general, que suelen resaltarse mediante cuatro resaltes de crestería a modo de tornapuntas o incluso en todo su perímetro se proyectan rayos solares.

21 Este segundo cuerpo suele contener una campanilla o en su defecto alguna representación figurada.

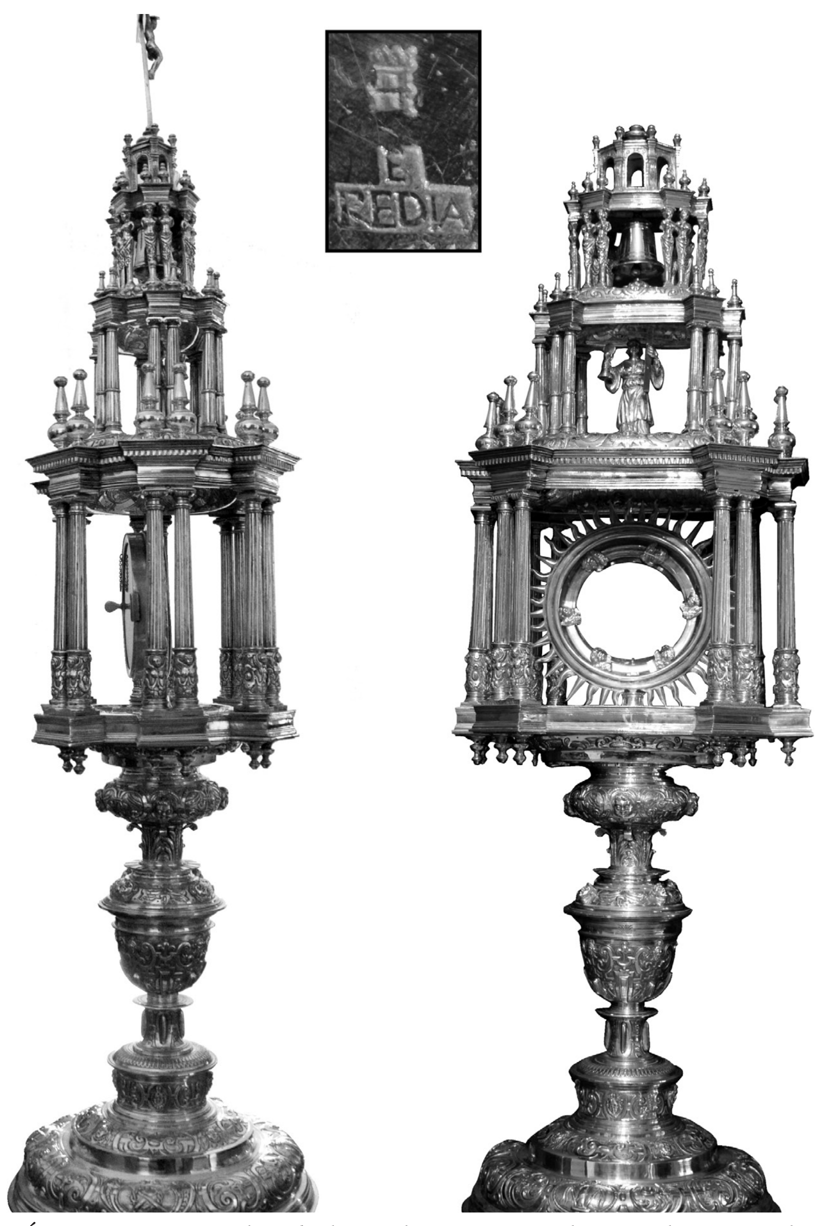


LÁMINA 2. *Custodia abulense de Juan Ruiz de Heredia. Vista de frente y lateral.*

En la peana, cuando se opta por representaciones figurativas, las soluciones más repetidas son la representación de los instrumentos de la Pasión de Cristo, inscritos en clípeos vegetales o cartelas, o bien la figuración de los cuatro evangelistas

igualmente enmarcados, bien sólo sus rostros y atributos bien de cuerpo entero formando escenas contextualizadas en un espacio. No faltan tampoco las cabezas aladas de ángeles que actúan como protagonistas del conjunto decorativo o como complemento de la iconografía pasional y de evangelistas.

En el tambor la solución preferida es la sucesión de ovas encadenadas, muy típica a finales del siglo XVI. Los elementos figurativos, casi siempre cabezas aladas de angelitos, símbolos de lo incorpóreo y la inocencia, que compartieron protagonismo en las custodias de mediados de siglo con grutescos y otros motivos del primer Renacimiento, van perdiendo presencia aunque no desaparecerán por completo, al igual que ocurre con la temática natural, a base de granadas o racimos mediante festones de clara alusión eucarística. Serán motivos, como ya hemos puntualizado en otras ocasiones, que pervivirán a finales del siglo XVI y se pierden definitivamente en el XVII. Los motivos geométricos abstractos, sobre todo espejos oblongos, piñones, rombos, ces, o cueros recortados cada vez más estilizados, y más adelante bandas entrelazadas, compondrán el corpus ornamental, no sólo de las custodias de templete, sino también de cruces procesionales y cálices. Las bandas se complican en entrelazo, articulando los espejos oblongos, que se remarcan con ribeteado de puntos incisos combinados en ritmos dobles. La decoración, en suma, se hace más homogénea dando como resultado un todo continuo, donde sólo lo significante, lo simbólico, puede llamar la atención. Algunas decoraciones preferidas a finales del siglo XVI como los acantos en la parte baja del nudo se van desechando y a veces las costillas ocupan su función en su parte como lo demuestra la custodia de Aldeanueva de Santa Cruz (Ávila).

También en los pináculos se observa una evolución determinada por una creciente estilización. A finales del siglo XVI se componen por elementos bulbosos, más esféricos, y molduras entrantes y salientes rematadas en pequeñas bolas –los encontramos en las custodias conservadas en la catedral abulense, obra de Juan de Alviz, Albornos y Marugán– mientras que en el XVII se prefiere una base más ancha y ovalada, seguida de un elemento estrangulado y remate en bola.

En cuanto a la técnica de ejecución, prevalece el repujado, combinado con el cincelado y fundido en los elementos abiertos que muestran su cara convexa –peana y remates abombados–, el grabado en las superficies cóncavas, y el fundido en pináculos, Cristos y otros elementos exentos. Muy dinámico resulta diferenciar los relieves con el fondo mediante un repujado no muy marcado, cincelado y el fondo con textura diferente, generando contrastes lumínicos complementados con el omnipresente picado de lustre.

La custodia del monasterio de Santa Ana

Una de las custodias que conjuga tradición y modernidad, una constante en la platería abulense, que además pasa por ser una de las piezas más destacadas por singularidad y calidad en dura pugna con la de Arenas de San Pedro, es la que Juan

Ruiz de Heredia realizó para el monasterio cisterciense de Santa Ana de Ávila, que ya fue dada a conocer en una conferencia hace ahora una década[22].

Esta obra (lám. 2) reproduce el esquema básico de las custodias portátiles abulenses desde mediados del Quinientos, de tipo templete, con base circular, astil torneado con nudo ajarronado y cuerpo arquitectónico para albergar la Sagrada Forma. Será precisamente en el desarrollo de dicha estructura arquitectónica donde radique su principal excepcionalidad y singularidad dado que no conocemos en la Diócesis de Ávila, ni tampoco realizada por plateros abulenses, una obra con cuerpo arquitectónico organizado en cuatro alturas dentro de la tipología de piezas de astil. De hecho, su desarrollo en altura es más propio de custodias de asiento, sin olvidar su considerable peso.

La base presenta planta circular con pestaña moldurada y desarrollo con remate abocelado en dos pisos concéntricos. El primero, de mayor diámetro, alberga la representación de los instrumentos de la Pasión de Cristo –corona de espinas con cañas; columna con soga y cilicios; escalera con pértiga/lanza y esponja, bolsa con las monedas de Judas y supedáneo; Calvario– localizados en los ejes axiales y enmarcados por cartelas elípticas sogueadas. Estas representaciones van a su vez embutidas en un entramado de bandas, entreveradas con cabezas de cánidos empenachadas que surgen de tallos vegetales. En la disposición de los elementos se sigue un ritmo binario –medallón–2 roleos–medallón–2 roleos–.

En el segundo piso se rompe ese ritmo binario pues a la altura de los enmarques se ha utilizado un elemento ancho con un cabujón en su centro enlazado con decoración de bandas. Entre los roleos de este cuerpo encontramos caras veladas en medio relieve, con sendos nudos en las sienes y sus telas entrelazadas con el resto de la decoración. Llevan una especie de diadema perlada en su frente y gorguera al cuello. De esta forma se configura un juego bidimensional entre un relieve más plano y otro más resaltado, partiendo siempre de unos ejes de simetría perfectamente definidos.

Organizar en dos alturas el pie en vez de una, unido a la elección de los enmarques elípticos, permite eliminar el "problema" de que los elementos figurativos queden abatidos o chafados como podemos advertir en el cáliz que Luis Núñez el Mozo hizo para Mingorría (Ávila), con idéntico ornamento de fondo.

El astil principia con un tambor cilíndrico rematado en tapa trasdosada por decoración de ovas huecas. La banda central del tambor vuelve a estar decorada por figuraciones en medio relieve de máscaras tocadas por volutas y entre ellas ces afrontadas de manera simétrica. La transición hacia el nudo se hace por medio de gollete igualmente

22 Hace más de una década que D. Julián Blázquez Chamorro, en una conferencia ofrecida en el Museo Municipal de Ávila, dio a conocer públicamente la existencia de una custodia portátil de astil pero "con desarrollo turriforme" que debió de pertenecer al Monasterio cisterciense de Santa Ana. Habló de su autor, Juan Ruiz de Heredia y así lo corroboró también en el Catálogo de la exposición *La platería en tiempos de los Austrias Mayores*. J. BLÁZQUEZ CHAMORRO, "Diócesis…" ob. cit., pp. 121–125. Aunque ya hemos hablado de ella en otros estudios al referirnos a su autor. FICHA: Material: plata en su color con figuras de la Fe, campanilla y Crucifijo sobredorado. Dimensiones: diámetro de la base: 21,2 cm., altura: 85 cm. (con Crucifijo incluido de 11 cm.), largo máximo del primer cuerpo del templete: 24 cm., ancho máximo 12,5.

decorado por piñones alargados, en número de cuatro, perfilados por bandas –ornato que, si bien sencillo, nos habla de la importancia de la obra, dado que estos elementos de transición suelen ir lisos– y también cuentas en vertical. A continuación se dispone un disco plano, poco volado, que marca el inicio del nudo. Sin duda, este tipo de molduras suele cumplir un doble cometido relacionando con la proporcionalidad pero al mismo tiempo con la consistencia física de la obra. Aunque, por otro lado, si consideramos el nudo como un elemento aislado, la moldura se convierte en el pie de la vasija en la cual se inspira, por lo que también debemos considerar que se trata de un elemento necesario toda vez que se inspira en un modelo real conocido por los repertorios de grabados con motivos "clásicos" o "a la romana".

El nudo tiene forma de vaso/copa y va organizado en la parte inferior por costillas verticales alternadas con piñones más pequeños, todo en un medio relieve bastante destacado que contrasta con la mitad superior en la que se aparecen ces y bandas con extremos enroscados en cuyos ejes principales, en bajorrelieve, se repite el motivo de rostros velados, mezclando las decoraciones vistas en la base. El borde de la copa es un friso con decoración esgrafiada de dobles piñones y palmetas en relieve. La tapa presenta una decoración más abultada a base nuevamente de rostros velados, los de mayor desarrollo volumétrico de todo el astil, con alas cinceladas en diversos planos. A continuación va un disco gallonado que da paso a un capitel con hojas de acanto muy estilizadas y vastas. El astil culmina, por encima del capitel, con un ensanchamiento o esfera muy achatada con el perfil animado con querubines en medio relieve y alas cinceladas en bajorrelieve.

Lo que es el edificio arquitectónico se desarrolla en cuatro alturas de escala decreciente. El primer cuerpo se organiza con plan central que, aunque a primera vista parece basarse en un hexágono irregular, un acercamiento más detallado nos permite adivinar, de acuerdo con la orientación de los ejes de las columnas de los ángulos, que se ha usado para su articulación el óvalo que Arfe definió como "de centros voluntarios" –si trazamos una perpendicular al plinto de las columnas pareadas que atraviese los intercolumnios veremos como las líneas resultantes no se cruzan en el centro–. Este esquema parece repetirse en la articulación del resto de cuerpos conformados como peristilos. En su perímetro presenta un basamento a modo de entablamento que se proyecta hacia fuera en los ángulos y en los laterales, sobre el que apean seis grupos pares de columnas jónicas. Llevan la parte inferior decorada con esfinges aladas en bajo relieve, motivo usado ya en el primer tercio del siglo XVI en otras piezas abulenses, resaltadas sobre un picado de lustre. El resto del fuste es estriado, de canon bastante estilizado y alargado, que resulta desproporcionado pero que es propio de los modelos arquitectónicos tardorrenacentistas, y que se ve potenciado con dos recursos: el habitual tercio inferior decorado aquí es algo más corto, y el capitel jónico es muy estrecho, hasta el punto que las volutas son casi planas, sin desarrollo vertical, y más parecen una simple moldura[23].

Por encima, el entablamento reproduce el movimiento del basamento pero aña-

23 El orden jónico aquí empleado, a no ser por su *cellata*, reproduce el carácter romanista del orden jónico de Vignola en su tratado.

de una cornisa corrida articulada con mútulos. Remata en sus salientes por perillones pareados en línea con las columnas, conformados por una sucesión de óvalo oblato, cono y bola. Son una estilización de los que vemos en la custodia que Juan de Arfe hizo para la catedral de Ávila. Constituyen uno más entre los detalles de inspiración arquitectónica, acordes con el gusto del momento, habituales en las piezas de finales del siglo XVI y comienzos del XVII, que no obstante contrastan con la decoración de querubines, roleos, ces y bandas, más propia del arte de los plateros. De esta manera se genera una consciente y buscada dualidad, que es precisamente uno de los elementos característicos de esta pieza. Este primer cuerpo acoge un viril dorado de rayos flameantes que lleva en el intradós de su frente seis cabezas aladas de angelitos. Según es frecuente, la base del templete se decora interiormente con cintas, cartelas, listeles y roleos grabados sobre fondo picado. Por su parte, la cubierta de remate tiene forma almohadilla y va también decorada con bandas lisas y estilizaciones fitomórficas entre las que aparecen cabezas.

El segundo cuerpo presenta idéntico plan, aunque de menor anchura y altura, y se organiza de igual modo, con columnas similares, aunque ahora con el tercio inferior liso, que soportan un entablamento muy desarrollado. Los remates son menos estilizados pero también pináculos con bolas, más sencillos que los inferiores, que no dejan de ser una estilización de los flameros renacentistas[24]. En el centro de este templete se dispone una escultura alegórica de la Fe, que aunque no muestra los ojos vendados, porta por atributos una cruz con la mano izquierda y un cáliz con la hostia visible en la derecha. Se trata de un modelo difundido a partir del siglo XVI, variante del incluido en la conocida Iconografía de Césare Ripa, que luego se retomó con frecuencia durante el siglo XVIII.

El tercer piso, que acoge en su interior una campanilla, se articula igual que los anteriores pero cambiando los elementos de soporte por cariátides/términos –hermas–, con cuerpo de mujer en su mitad superior y encima voluta jónica y redondeada, con proyección de tela aflecada y remate de testuz de carnero (por detrás son planas y sin volumen). El entablamento es sólo moldurado y los pináculos son más achatados que los inferiores. El remate y tránsito al último nivel se hace con cubierta abombada.

El último cuerpo de la custodia presenta plan hexagonal irregular y su alzado se articula mediante vanos de medio punto con decoración de óvalos en sus enjutas y similar piqueteado en las jambas. En los ángulos que separan los vanos se disponen exteriormente, a modo de estribos, ménsulas acanaladas que a la altura de la línea de impostas de los arcos sostienen trozos de entablamento estrigilado. Respecto a la composición de los vanos es interesante cotejar su similitud con las soluciones de portada que podemos encontrar en edificios abulenses como el antiguo monasterio de Santa Catalina, Ermita de Nuestra Señora de Sonsoles, Hospital de la Anunciación o la Ermita de Nuestra Señora de las Vacas, todos con espejos oblongos en sus enjutas.

24 Los del segundo cuerpo son prácticamente idénticos a los representados por Pedro Berruguete en la pintura del rey David para el retablo de Nuestra Señora la Antigua en Becerril de Campos (Palencia), obra anterior en más de un siglo a la custodia que analizamos de diferencia.

Corona con una pequeña base bulbosa y sobre la misma el consabido Crucificado. Esta pequeña escultura fundida está sobredorada, como también lo están la campanilla, la imagen de la Fe y viril. Con ello se vinculan visualmente los atributos alusivos a la Salvación mediante el sacrificio –cáliz y cruz–, que porta la Fe, con la imagen del mismo a través de Cristo y la salvación de todas las almas a través del sacramento de la eucaristía a cuya exaltación contribuye la propia custodia. Poco más se puede decir con tan poco.

En diversas partes de la custodia se encuentra el punzón E/REDIA acompañando de la marca de la localidad de Ávila, y en el interior del pie también de burilada. Al no existir otra marca, aparte de los estilemas propios del autor, hemos de atribuirla a Juan Ruiz de Heredia[25]. La fecha de su realización se encuadraría entre 1598 y 1609, período durante el que Heredia figura como marcador de la noble ciudad de Ávila.

Otra peculiaridad digna de mención, a tenor de la magnitud y calidad de la obra, es que, pese a su tendencia vertical, se ha proyectado con un ajustado equilibrio de proporciones, lo que unido a la cuidada y equilibrada disposición de los elementos decorativos e iconográficos que hemos descrito, nos permiten presentar a su autor como un experimentado artífice. El mayor interés reside en la disposición del viril justo en la mitad de su altura –sobre un total de 85 cm., incluyendo el Crucificado, el centro geométrico, 42,5 cm. coincide precisamente en el centro del viril–, tal y como se puede apreciar si comparamos una visión frontal de la pieza con otra lateral (lám. 2). La altura del pie –astil incluido– equivale a la de los dos primeros cuerpos arquitectónicos, sin embargo, para el diámetro de la base se ha utilizado la proporción cuádrupla (1/4) mientras que para organizar el resto de alturas ha utilizado la dupla sesquiáltera.

El mismo esquema lo reproduce en los tres primeros cuerpos, mientras el cuarto, que más tendría que haber sido un remate cupular, se convierte en una arquitectura hexagonal irregular con paramento y aberturas en cada uno de sus lados.

La composición del astil reproduce el modelo usado en la custodia–relicario de Juan de Alviz conservada en la catedral de Ávila, variando tan sólo algunas alturas y proporciones, además de ciertos motivos ornamentales o las diferencias en cuanto a acabado, pues esta última denota un trabajo más plano, aunque igualmente contrastado de las superficies. Para el momento en el que nos encontramos, al igual que sucede con la custodia catedralicia, el nudo a modo de "huevo natural" –en palabras de Arfe– es menos habitual, prefiriéndose para obras más "comunes", mientras que para obras de "peso" se utiliza un nudo más cercano a lo ajarronado o a la crátera que a lo oval, el cual se impondrá en las piezas de astil de los umbrales del siglo XVI. El mismo tipo de pie lo encontramos, con menor decoración y calidad en los acabados, en la custodia de la parroquial de San Bartolomé de Corneja (Ávila)[26] una de las primeras obras de Bar-

25 Para la vida y características de la obra de este platero ver L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, ob. cit.

26 Esta custodia fue estudiada en R. DOMÍNGUEZ BLANCA, "Platería en el museo parroquial de la iglesia de Santa María la Mayor de Piedrahita (Ávila)", en J. RIVAS CARMONA (coord.),

tolomé Rodríguez de Villafuerte, lo que sigue hablándonos de una producción con resultados homogéneos debido a la estrecha interrelación entre los plateros abulenses del momento. Ambas obras, la catedralicia de Juan de Alviz y la de San Bartolomé, se fechan en la última década del siglo XVI, esta última en concreto en 1595. No hemos de olvidar que Lucas Hernández trabajó en el taller de Diego de Alviz, padre de Juan de Alviz, con quien lógicamente se formó, y trás la muerte de Lucas Hernández continuó su labor su discípulo Villafuerte, por tanto es fácil deducir que ambos plateros (Juan de Alviz y Villafuerte) trabajasen con modelos y esquemas similares.

Volviendo a la custodia de Santa Ana, si nos detenemos un tanto en la decoración de la base, nos percatamos de que sigue el *horror vacui* que en algún momento desempeñaron los grutescos del pleno Renacimiento. Bandas, cueros recortados, fondo de arabesco, espejos entreverados, juego de curva y contracurva, picado de lustre…, consiguen el efecto de adorno, riqueza y distracción entretenida al enmarcar los contenidos significantes y jugar con los recursos técnicos mezclando repujado, cincelado y esgrafiado. Así se logra un acabado bien definido que demuestra la pericia en el oficio. El resultado es visualmente muy dinámico.

Pese a las novedades en lo que respecta a la proporción, otros esquemas se mantienen invariantes durante todo el Quinientos. Es el caso del templete arquitectónico con planta de hexágono irregular y columnas angulares, que luego evolucionará hacia el óvalo, con un segundo cuerpo más cerrado y de menor tamaño, tal y como ya vimos en la custodia de Arenas de San Pedro. Un ejemplo temprano lo tenemos en la custodia que Juan Rodríguez hizo para la iglesia parroquial de San Esteban de Mestanza (Ciudad Real), hacia 1557, en la que ya utiliza un plan oval para el primer cuerpo del templete y disposición de columnas en los ángulos del hexágono irregular, aunque su perfil es curvo[27]. El uso del plan elíptico circunscrito o no por rectángulos, y proyectando basamentos y entablamentos en los ángulos de dicho rectángulo y en el eje mayor de la elipse, permite una mayor diafanidad en los frentes de la obra en aras de exponer con claridad los elementos que alberga: viril con hostia y figura de la Fe.

En la custodia de Heredia, quizá para mayor lucimiento del primer cuerpo del templete, en el que se dispone el viril, y para que pareciera más grande, se tomaron dimensiones distintas de las del pie, rompiendo la armonía por resaltar la Forma. No hay que olvidar su tendencia ascensional funcionando como una torre eucarística, que conecta, al menos conceptualmente, con la arquitectura efímera de túmulos funerarios, cuyas luminarias parecen imitar los pináculos y remates de la custodia, cuya función principal era la de monumento eucarístico.

El proceder casi industrial de Juan Ruiz de Heredia, hace que los detalles vayan

Estudios de Platería. San Eloy 2009. Murcia, 2009, pp. 282–285. También señala que la marca de Villafuerte aparece en la cruz de Cespedosa de Tormes. La custodia de San Bartolomé sería una de las primera documentadas de Bartolomé, de hecho utiliza en ella el primer punzón que uso como autor, V y A (imbricadas)/ FVER/TE. El mismo troquel aparece en la cruz de Cantiveros (Ávila). Más adelante utilizó V y A imbricadas/FVERE.

27 J. CRESPO CÁRDENAS, *Plata y Plateros. Ciudad Real, 1500–1625*. Madrid, Diputación de Ciudad Real, 2007, pp. 176–177.

perdiendo definición y calidad según ascendemos, para convertirse en groseros al final. En todo caso su destreza técnica y el cuidado de los acabados es mejor que en cualquier obra que hasta ahora se haya atribuido a él.

Ejemplares representativos en el cambio de centuria

Pero la custodia de Santa Ana supone una excepción dentro de lo conocido. Una variante dentro de las custodias de templete de doble altura es la custodia realizada para la antigua iglesia de San Miguel Arcángel en Albornos (Ávila)[28]. Tiene la típica estructura de custodia de templete compuesta por pie con base circular y astil abalaustrado que sustenta una estructura templaria de doble altura (lám. 3, fig. A). La base es de planta circular con tres alturas escalonadas: pestaña moldurada, cuerpo abombado y cuerpo circular liso. La decoración del primer nivel es repujada y cincelada, y los motivos son cartelas a base de cueros recortados que enmarcan placas casi ovaladas con representaciones de cuerpo entero y medio relieve de los evangelistas, con sus atributos comunes sobre paisaje de fondo esbozado con la técnica del grabado. Siguiendo con una de las premisas de la decoración de esta parte del pie, que es una continuidad entre todos los elementos del mismo, encontramos cueros recortados que sirven de soporte a cogollos frutales. Se combina en toda esa zona el fundido, cincelado y grabado en contraste con el picado de lustre del fondo. La base, como hemos dicho, remata con un cuerpo circular liso, un elemento que abunda en las últimas décadas del siglo XVI y, sobre todo, en los primeros decenios del XVII.

El astil se compone de tambor cilíndrico de mayor desarrollo horizontal, seguido de gollete con arandela que da paso al nudo a modo de vaso oval. Este tiene acantos muy destacados en su mitad inferior, espejos en el centro a modo de cabujones alargados en medio relieve, que van enmarcados por bandas sobre fondo de arabescos; todo de trabajo muy plano entre picado de lustre. La tapa del vaso muestra cabezas de ángeles con las alas esgrafiadas. Por encima una pequeña arandela y disco gallonado que sirve de base a un pequeño capitel corintio sobre el que apea la subcopa que enlaza con el cuerpo arquitectónico.

El templete presenta plan rectangular con sus frentes más anchos, siendo su basamento un entablamento liso que se proyecta diagonalmente en sus esquinas para albergar cuatro columnas de variante jónica, con tercio inferior liso y el resto estriado. Por debajo cuatro campanillas y por encima sustentan un entablamento también liso con cornisa muy volada rematada por perillones en línea con las columnas. El peristilo delimita una estructura retranqueda abierta en sus cuatro lados, los mayores voltean arcos carpaneles y los cortos arcos de medio punto –a semejanza de los visto en la custodia de Higuera de las Dueñas–. En las enjutas se disponen lunetos

28 Material: plata blanca en su color. Dimensiones: 55,5 cm. de alto con cruz, 14x12,5 cm. el templete, 18,3 cm. la base. Marcas: PºHZ y punzón de la ciudad de Ávila. Datación: entre 1595 y 1598 (o también entre 1609 y 1611). Bien conservada.

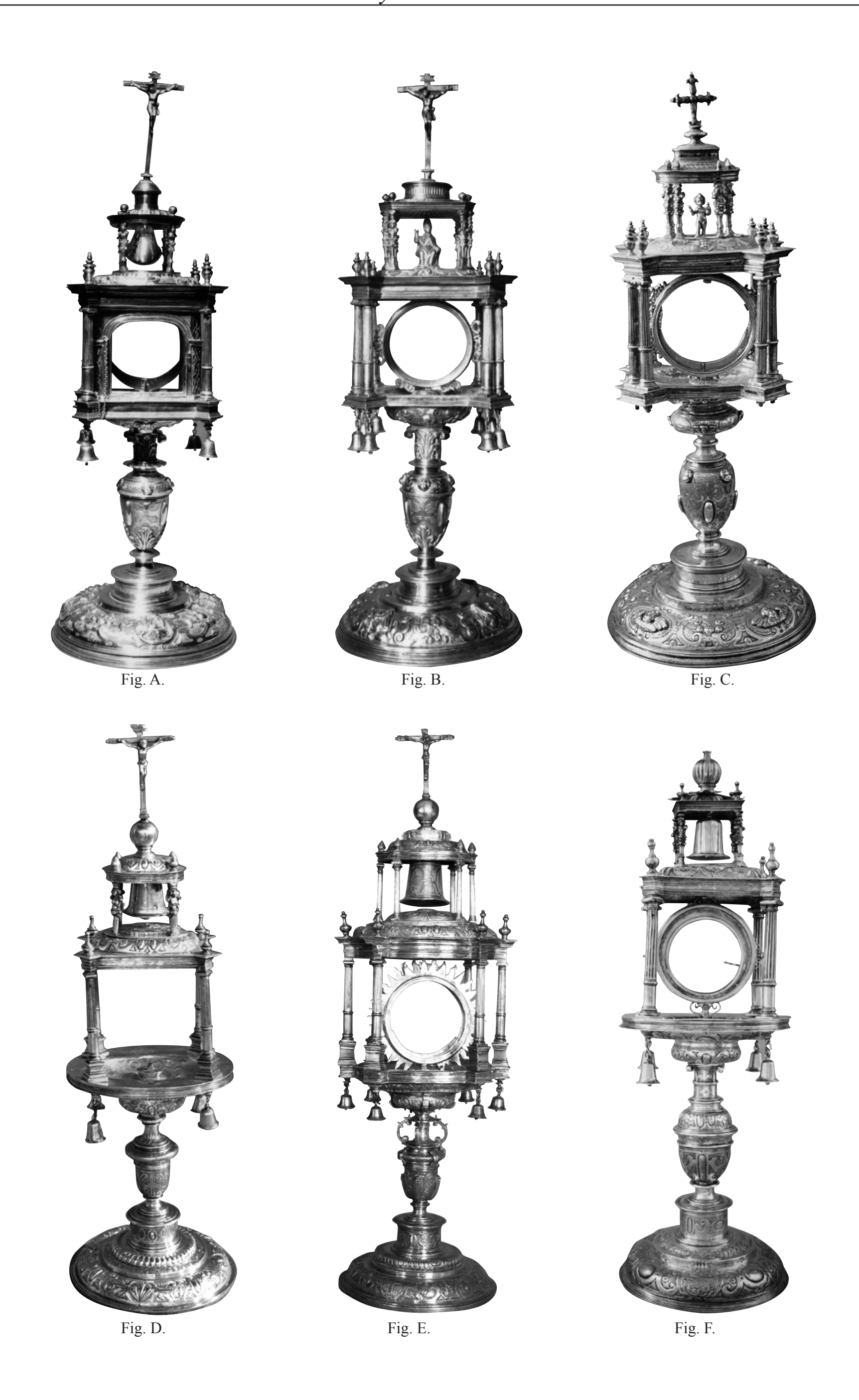


Fig. A. Fig. B. Fig. C.

Fig. D. Fig. E. Fig. F.

LÁMINA 3. *Custodias de Albornos* (Fig. A*)*, *Marugán* (Fig. B*)*, *Zarzuela del Monte* (Fig. C*)*, *El Arenal* (Fig. D), *Aldeanueva de las Monjas* (Fig. E) *y Sigeres* (Fig. F).

con picado de lustre y en los ángulos achaflanados motivos grabados de lacería. El interior donde va el viril manifiesta la decoración repujada.

Se trasdosa este primer cuerpo mediante cubierta abovedada con decoración geométrica que sirve de base al segundo cuerpo del templete. Éste tiene planta elíptica y en alzado lleva cuatro cariátides jónicas, típicas del repertorio manierista, apoyadas sobre plintos de importante desarrollo. Sujetan un entablamento simplificado con remate de bolas, trasdosado de nuevo por una pequeña cubierta abombada con la superficie gallonada. Un cilindro con tapadera de perfil cónico sirve de asiento al Crucificado, elemento que también se reproduce en la custodia de Navalacruz marcada por Juan de Alviz (Ávila) o en San Bartolomé de Corneja (Ávila), obra de Bartolomé Rodríguez de Villafuerte[29].

Para constatar que diferentes plateros usaron recursos comunes, basta comparar la custodia de Albornos con la conservada en la parroquia de San Nicolás de Bari de Marugán (Segovia)[30]. Las dos ostentan la misma base y astil, siendo idénticos incluso sus elementos decorativos. Únicamente se varían o añaden algunos detalles por exigencias del contrato. En el caso de Marugán (lám. 3, fig. B) se ha dado una mejor solución, al menos así se percibe, a las representaciones de los evangelistas, pues están mejor resueltos y no parecen una simple placa fundida. También la articulación del templete en dos cuerpos responde al mismo esquema descrito para Albornos salvo que en este caso los elementos sustentantes de ambos pisos, columnas y cariátides respectivamente, son pareados, al igual que las campanillas inferiores. Como diferencias más importantes hay que señalar que la de Marugán carece de arquitectura interior para guardar el viril y que en el segundo piso alberga la figura de San Nicolás, titular del templo. También se observan diferencias en el remate, pues ahora es un tambor apaisado decorado en su perfil con ovas incisas.

La autoría de esta obra la avalan el contrato de ejecución con Juan Ruiz de Heredia, de 1597, que se ha conservado, y las marcas que presenta bajo el asiento del pie (la del marcador de Ávila, Pedro Hernández, la de localidad, la de Juan Ruiz de Heredia y la burilada). Curiosamente se habla en el contrato de que lleve un *Agnus*

---

29 En la custodia de Albornos sólo hemos localizado un par de marcas, en la parte interior del pie: PºHZ, y el punzón de la ciudad de Ávila. D. Julián Blázquez Chamorro en el Catalogo de la Exposición *La platería en la época de los Austrias Mayores*, sólo hace referencia a la autoría de Heredia y no dice nada de la presencia de la marca de Pedro Hernández. En realidad la composición del astil y su decoración es prácticamente idéntica a la que podemos ver en la custodia de Marugán, pero no hay que olvidar la práctica habitual de intercambiar modelos y trazas, o los documentos en los que se repite como condición que se haga una obra igual que otras ya conocidas, de modo que la existencia de punzones o contratos de obligación es muchas veces la única posibilidad de catalogar con precisión una obra. Así, las custodias de Marugán y Zarzuela del Monte, localidades muy próximas entre sí, son muy semejantes en composición y decoración, sin embargo sus autores son diferentes, como podremos constatar.

30 Material: plata sobredorada. Dimensiones: alto 54 cm.; templete 16,5x11,7 cm.; base del pie 18,2 cm. Datación 1597. La autoría y datación de esta obra ya fue publicada por nosotros. Cf. F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ y L. MARTÍN SÁNCHEZ, *Platería abulense del Bajo Renacimiento. Pedro Hernández y las mazas del Ayuntamiento de Ávila*. Ávila, Excmo. Ayuntamiento de Ávila–Instituto Municipal de la Música y la Cultura, 2003, pp. 68 y 70.

Dei pero lo que encontramos hoy en el segundo cuerpo, como ya hemos mencionado, es la efigie de San Nicolás.

Sigue el mismo modelo de las custodias de Albornos y Marugán la conservada en Zarzuela del Monte (Segovia) (lám 3, fig. C), con pequeñas diferencias en el pie, donde se sustituyen los evangelistas por ángeles, en el segundo piso, que ahora muestra la imagen del Niño Jesús con la bola del mundo, y en el coronamiento y remate, pues se sustituye el Crucificado por una cruz griega de brazos abalaustrados. Conserva el punzón de Bartolomé Rodríguez de Villafuerte (V y A imbricadas/ FVERE). Al igual que las anteriores seguramente llevaba campanillas pues se conservan los enganches.

También es muy parecida a la de Marugán la custodia de Mata de Cuéllar (Segovia), otra más de las piezas creadas por los talleres abulenses que según Esmeralda Arnáez lleva las marcas de Villafuerte y Heredia. Sin duda tiene que ser obra del primero ya que cuando éste era marcador Heredia ya había muerto, por lo que no cabe duda de que el punzón de éste aparece en calidad de marcador de Ávila, que lo fue entre 1598 y 1609, fecha de datación de la pieza.

Todos estos ejemplos no hacen sino corroborar el intercambio y copia de modelos y repertorios entre los plateros, lo que permitió la rápida difusión de este modelo. En el caso de Heredia y Bartolomé de Villafuerte queda patente que debieron trabajar conjuntamente o al menos intercambiar moldes y dibujos como se desprende de varios documentos. Por su relevancia citemos una cruz que Heredia iba a realizar para el monasterio de El Escorial, según modelo de Villafuerte y que finalmente, por muerte del primero, fue el segundo quien se encargó de la obra[31].

Llegado este punto es interesante apuntar que plateros como Heredia y los Villafuerte trabajaron mucho para pueblos bajo el señorío de la Abadía de Santa María Real de Párraces, en Segovia. De hecho, ya en 1561 el platero avecindado en Ávila Gaspar de Aquílez había contratado la realización de una custodia dorada para dicha Abadía, que en principio tenía que ser de 50 marcos y que en 1564 se constata que al menos se habían labrado 60. Muy probablemente fuera esta custodia la que en su momento tomó como referencia el reconocido platero Francisco Álvarez para diseñar las andas que actualmente luce la custodia de Madrid.

En la misma línea de los modelos descritos se incluye otra interesante nómina de piezas, que no obstante presentan cambios apreciables en el nudo del astil y en la planta del templete, que es ovalada, además de en el tratamiento que se da a las decoraciones, menos acusado y más reiterativo, acorde con sus fechas de realización ya superada la primera década del siglo XVII. A este grupo pertenece la custodia de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de El Arenal (Ávila)[32]. Presenta peana de plan circular escalonado con *Arma Christi* de la Pasión (martillo y mazo, clavos y

31 A.H.P.Av. Sección Protocolos, Protocolo nº 358, ff. 610r–611v.

32 Material: plata blanca en su color. Dimensiones: alto 54,1 cm.; templete 16,2 x13,7 cm.; base 16,6 cm.. Datación: 1613–1615.

cruz, columna, flagelo, escalera, entre decoración de cintas y ces de ritmos dobles), y utilización de piñones (lám. 3, fig. D).

El desarrollo del astil incluye tambor, nudo, gollete y subcopa, pero carece de capitel. El templete propiamente dicho se organiza en dos cuerpos de planta elíptica, el primero de mayor desarrollo, pues acoge el viril, articulado por las consabidas columnas jónicas, y el segundo con cariátides que rodean una campana, con la peculiaridad de que el remate del primero es de planta cuadrada pese a que en su origen parte de una forma ovalada. Se observa la pérdida del basamento continuo inferior, que hemos visto en las piezas reseñadas hasta ahora, para dejar paso a una base continua cuyo perfil, más ancho de lo normal es lo único que nos recuerda dicho basamento, sobre la que se disponen en ángulo cuatro pequeños plintos que sostienen columnas. Sin duda con ello se consigue dar más aire y ligereza a esta zona clave de la pieza pero le resta empaque y lo aleja claramente de los modelos clasicistas. El remate no es nuevo, pues incluye un elemento bulboso sobre la cubierta del segundo piso y encima el Crucificado. Remates, pináculos y campanas también completan la obra según disposición habitual, pero sin el protagonismo que las obras anteriores.

En este caso contamos con una referencia documental que nos permite catalogar la custodia entre 1613 y 1615, y confirmar la autoría de Pedro Rodríguez de Villafuerte (según el libro de cuentas de la parroquia de El Arenal, en 1615 se recoge una partida referente al pago para realizar la custodia de 31.977 maravedíes)[33]. No hemos advertido marcas, si bien el punzón puede haberse borrado, bien por restauraciones mal ejecutadas, o bien por los avatares propios del paso del tiempo. No nos extraña, pues muchas piezas del siglo XVII carecen del mismo dado los problemas surgidos con el marcador mayor del Reino.

Algunos elementos de esta custodia están presentes en otras obras atribuidas a Pedro Rodríguez, aunque como siempre compartidos por otros artífices, como, por ejemplo, el elemento gallonado que remata la base de la custodia de Aldeanueva de Santa Cruz –cuyo alzado es muy similar– o el nudo y peana del cáliz conservado en San Pedro del Arroyo, similares en gran medida a los que lleva la custodia de El Arenal. Además el modelo del Crucificado es el mismo que utilizó en la cruz de Cantiveros, que presenta como rasgo característico la cabeza inclinada mirando al cielo.

Las similitudes con otras piezas coetáneas también pueden explicarse en relación con la biografía de Pedro Rodríguez. A comienzos del siglo XVII debió de trabajar como oficial en el taller de su hermano Bartolomé quien le fía por entonces en varias obligaciones. Es el caso del incensario que en 1605 contrató realizar Pedro Rodríguez de Villafuerte para Zarzuela del Monte (Segovia)[34].

33 A.D.Av. Libro de Fábrica de la iglesia parroquial de El Arenal que va de 1612 a 1698, ff. 11v–12 r.

34 Bartolomé otorgó poder a su hermano para que “por su nombre y como él mismo pueda encargar y se encargue de hacer un incensario para la iglesia de Zarzuela del Monte…”. Así podría obligarse Pedro como principal y Bartolomé como fiador. A.H.P.Av. Sección Protocolos. Protocolo nº 587, ff. 1469 r–v.

También presenta arquitectura de planta ovalada la custodia conservada en Mijares (Ávila) procedente de Aldeanueva de las Monjas (lám. 3, fig. E)[35]. Como puede comprobarse, base y astil son similares a la anterior, aunque difiere en la forma del jarro o nudo, pues se estrecha en su tercio superior, y en el gollete que precede a la subcopa del templete, que es más esbelto y se exorna con cuatro tornapuntas algo retardatarias.

El templete aunque respeta el modelo ovalado, parte como la de Santa Ana de Heredia, de un hexágono irregular, con dos de sus lados más anchos para resaltar el viril. Presenta, por tanto, seis columnas jónicas sobre plintos aislados que apean en moldura arquitectónica, que aquí todavía se mantiene, a diferencia de la de El Arenal que, como dijimos, la había perdido. Parece inspirarse en la citada de Santa Ana, pero sin incluir la cantidad de elementos arquitectónicos y decorativos que muestra aquella, lo que nuevamente da como resultado una obra más airosa y ligera que resalta mejor el viril. Del segundo cuerpo del templete y remate, lo único que debemos destacar es que se organiza con columnas en vez de hermas, lo que junto con el resto de características comentadas la sitúa a mitad de camino entre los modelos clasicistas de finales del siglo XVI y los más avanzados del pleno siglo XVII. Presenta las marcas de Pedro Hernández (PºHZ), en calidad de marcador, pues está junto a la de Ávila y la burilada[36]. Debió realizarse en la segunda década del siglo XVII, hacia 1609–1615 que a la primer período en el que Pedro Hernández actúa como marcador, pero confirmar su autoría resulta todavía difícil, aunque no debemos descartar la intervención de Pedro o de Bartolomé Rodríguez de Villafuerte, dadas las similitudes que hemos señalado que tiene con la custodia de El Arenal.

Por último, cerramos este breve recorrido expositivo por las custodias abulenses con la conservada en Sigeres (Ávila), otro destacable ejemplo del modelo de templete ovalado (lám. 3, fig. F). Como es lógico, comparte detalles con las dos anteriores, aunque también incluye algunos detalles específicos, como la mayor altura del pie –base y astil–, que la convierte en la más esbelta de las tres –parece que sigue una proporción dupla, ya que esta parte es justo de la misma altura que el templete doble y el remate con el Crucificado, aunque éste se ha perdido–.

La forma del nudo, que en este caso es más ovoide, permite que la tapa del jarro tenga casi tanto desarrollo como la copa, o la inclusión de un estilizado capitel corintio, recuerdo tardío de los modelos anteriores. Con todo lo más importante es que el templete se sustenta sobre una base ovalada pero las columnas apean en un entablamento cuadrado, de forma idéntica a la custodia de El Arenal, recurso habitual del momento que permite alternar la planta en sentido ascensional, al estilo de

35 Material: plata blanca. Dimensiones: alto 59 cm.; altura del templete 16,5 cm.; base del pie 16,5 cm.

36 Gómez–Moreno ya cita un ostensorio en forma de templete, de fines del siglo XVI, "con la marca de un Pedro Ruiz desconocido". M. GÓMEZ–MORENO, ob. cit., p. 440. Sin embargo la descripción del Inventario inédito de la Diócesis de Ávila cita una custodia que bien podría ser esta pero que llevaría la inscripción "Esta custodia se iço siendo cvra frai Tomas García ano M617". Las dimensiones que da para la misma son: alto 58, base 16,7 viril 16,5.

lo que más tarde se generalizará en la arquitectura barroca. En este caso el segundo piso del templete también mantiene el plan cuadrado, articulado por hermas, y sobre él se dispone la cubierta y el remate bulboso y gallonado sobre el que apoyaba el Crucificado. Conserva las marcas de Bartolomé Rodríguez de Villafuerte (V y A entrelezadas/FVERE) y el punzón de la ciudad de Ávila, lo que nos indica su participación como marcador. Sobre la autoría, por el momento nada podemos afirmar con certeza. Para datarla contamos con los escudos Águila y Vela que están cincelados en la base, correspondientes posiblemente a Sancha del Águila y el capitán Bartolomé Ximénez Vela, que había fundado una capellanía en la iglesia y que en 1621 se hallaba en Potosí (Bolivia), por lo que pudo haber sido el comitente de la pieza en una fecha cercana a ese año.

El Arte en los documentos: actividad de los talleres vitorianos a través de las "guías de plata" y otros instrumentos del Tesoro Público (SS. XIX–XXI)

ROSA C. MARTÍN VAQUERO
Universidad de A Coruña

1. Introducción

En este trabajo desvelamos importantes aspectos histórico–artísticos de los talleres de plateros y joyeros que trabajan en Vitoria desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la actualidad. Con dos, tres o incluso cuatro generaciones, algunas familias perviven activas en la ciudad pero van desapareciendo y, hasta ahora, apenas han sido estudiados; con este estudio queremos contribuir a que se conozcan sus nombres y el legado que nos dejan con sus obras. Esta investigación constituye un avance más del estudio de conjunto que estamos llevando a cabo sobre la actividad artística en Vitoria de este período. Existen aún lagunas importantes sobre el estudio de la platería española de esta época pero falta realizar un estudio de conjunto en el cual se enmarca esta aportación.

Sacamos a la luz diez talleres familiares de plateros, joyeros vitorianos y comerciantes de oro y plata activos en la ciudad a lo largo de más de un siglo. Estudiamos documentos importantes de la época como son las "Guías de la Plata" y otros instrumentos, del Tesoro Público, en los que aparecen sus nombres, ubicación de sus talleres, la cantidad de material de plata en pasta que cada uno demandaba para realizar sus obras, así como el destino de la plata elaborada enviada para distintas ciudades limítrofes como Bilbao, San Sebastián, Pamplona, o más alejadas, Madrid, Barcelona e incluso la enviada al extranjero, como se constata en los mismos documentos.

A través de estos documentos, conocemos algunas de las piezas que elaboraban en sus talleres destinadas a personas concretas o entidades comerciales, también la plata que se vendía en la ciudad. Así como otras piezas que no constan en los documentos y que hemos localizado en distintos lugares. Las obras conservadas en la ciudad, con sus marcas estampadas, nos permiten poder estudiar la técnica empleada por estos plateros, tipologías y modelos, peculiaridades, herramientas utilizadas, etc.; es decir, conocer un poco más del hacer de estos plateros–joyeros vitorianos del último tercio del siglo XIX, siglo XX y actualmente descendientes de las familias que siguen ejerciendo el oficio en la actualidad.

Realizamos un enfoque histórico–artístico de la época, destacando la importancia que en el arte de la platería tenían las Guías de la Plata y otros documentos emanados del Tesoro Público necesarios en la época para que los plateros pudieran ejercer su oficio. Éstas nos informan de la cantidad de trabajo que realizaban y cómo para algunos fue necesario incluir en su negocio la compra–venta de piezas de relojería para poder mantener el negocio. También reflejamos las repercusiones que las Escuelas de Dibujo tuvieron en la formación de estos artífices y en los modelos de las obras de este período, no sólo en el marco vitoriano sino en un contexto más amplio de la platería española en general, en relación con las corrientes artísticas imperantes en los diferente estilos que se sucedieron a lo largo de este espacio de tiempo.

Hemos estructurado el trabajo en cuatro apartados: el primero, un breve estudio de la situación de los plateros–joyeros que trabajaban en Vitoria a partir de la segunda mitad del siglo XIX y su evolución en el siglo XX hasta la actualidad; en el segundo el control de la plata en pasta y la plata labrada y su contribución al Tesoro Público; y en el tercero la plata trabajada en Vitoria y su proyección hacia otras ciudades limítrofes como Bilbao, San Sebastián o más alejadas como Madrid, Barcelona y la que se exportaba al extranjero, con una valoración de los documentos analizados y un apéndice con los plateros y joyeros que en ellos aparecen.

En cuanto a la consideración que este tema ha tenido en las fuentes manuscritas, hemos de decir que la actividad artística de los plateros y joyeros en Vitoria, a pesar de gozar de una larga y espléndida trayectoria, no había sido estudiada documentalmente. La Bibliografía existente sobre los artífices plateros y sus obras a partir de la segunda mitad del siglo XIX y XX, apenas ha sido abordada. Solamente encontramos en el *Catálogo Monumental de Vitoria* (10 tomos editados), breves citas o reseñas de algunas piezas con su autor[1]. En este sentido, por nuestra parte, hemos realizados ya algunos estudios sobre la platería de esta época[2]. Iniciamos la investigación con el doctorado sobre la platería vitoriana del siglo XIX y comprobamos

1 M.J. PORTILLA VITORIA y otros, *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*. 1º ed. Vitoria, Editorial Caja Vital (10 tomos editados).

2 R. MARTÍN VAQUERO, "Un taller vitoriano de plateros del siglo pasado que aún pervive: Instrumentos y herramientas que se conservan". *Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Documentales* nº 8 (1991). San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, pp. 217–246. Ibídem, "Plateros vitorianos del siglo XIX y sus obras". *Kultura* nº 3 (1991). Vitoria, Editorial Diputación Foral de Álava, pp. 19–31.

que los estudios sobre este siglo eran muy escasos a nivel nacional, es más, en lo que se refiere a Vitoria no existían.

Posteriormente, afrontamos el estudio de la platería vitoriana de esta época, con más profundidad, esto se materializó en el libro: *Platería vitoriana del siglo XIX: el taller de los Ullivarri* (1992). Investigación que, sin duda, constituyó un hito importante para el conocimiento del arte de la platería vitoriana de la época. Identificamos más de cincuenta piezas con las marcas de este taller y relacionamos a cada uno de sus miembros con las obras, a la vez que trazamos el árbol genealógico de las diferentes familias, a través de tres generaciones que se sucedieron y las distintas ramas que partieron de un tronco común y seguieron trabajando el arte de la platería. Con ellos, pudimos analizar la evolución de la platería vitoriana desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta el primer cuarto del siglo XX[3].

Los estudios que sobre el tema hemos elaborado, se basan principalmente en las fuentes documentales, de las que hemos de señalar que para esta época las referencias son muy escuetas, e incluso, en muchas ocasiones, no recogen el nombre del platero que realizó la obra, solamente aparece: "… por un cáliz pagados al platero"[4]. Destacar que en la documentación, nos encontramos con que apenas se le dedican escasas líneas en algún Libro de Cuentas por el pago de una obra, tampoco son mencionados en las fuentes bibliográficas autóctonas y foráneas[5].

A través de los estilos artísticos que se fueron sucediendo a lo largo del tiempo y las peculiaridades que cada uno de sus miembro introdujo, surgió la base para poder atribuir a cada uno las obras realizadas, ya que como sucede en la familia–taller de los Ullivarri –tres generaciones–, todos tuvieron como marca o punzón el apellido Ullivarri, pero las peculiaridades de con v o b, con una l o con la dos, el tamaño de

3 R. MARTÍN VAQUERO, *Platería vitoriana del siglo XIX: el taller de Los Ullivarri.* 1ª ed. Vitoria–Gasteiz, Editorial Diputación Foral de Álava, 1992. En él abordamos por primera vez un estudio serio y riguroso de la actividad artística de esta época, con nombres concretos, la biografía de cada uno de ellos y el análisis de un importante número de obras realizadas por varios de sus miembros a lo largo de cuatro generaciones. La investigación, inédita, de este trabajo fue muy valorada, pues no existían otras publicaciones científicas sobre este arte del siglo XIX en el País Vasco, contribuyendo además a rellenar esta laguna dentro del panorama español.

4 Archivo Histórico Diocesano de Vitoria (A.H.D.V.). Manzanos, Libro de Fábrica nº 6 (1711–1766), f. 78, "…se dio al platero un cáliz viejo, patena y una custodia antigua (plata vieja)". Otros ejemplos en R. MARTÍN VAQUERO, "El eclecticismo en la orfebrería alavesa a fines del siglo XIX y comienzos del XX". *El arte español en épocas de transición.* Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte. León, Editorial Universidad de León, 1992. T. II, pp. 489–497, *La platería en la Diócesis de Vitoria. 1350–1650.* Vitoria–Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 1997 y *El Patrimonio de la Diputación Foral de Álava: La Platería.* Vitoria–Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 1999.

5 J.A. BARRIO LOZA y J.R. VALVERDE PEÑA, *Platería antigua en Vizcaya.* Bilbao, 1986. En este libro se recogen algunas obras realizadas por el taller de los Ullivarri, pero sin adjudicarlas a ningún de los plateros del taller en concreto. No se recogen sus nombres en el *Diccionario Enciclopédico del País Vasco* de la editorial *Auñamendi.* En otros estudios nuestros ya aludidos, se documentan algunos talleres y más recientemente: "Los Anitua cuatro generaciones de plateros–joyeros en Vitoria (Siglos XIX–XXI)" (inédito). Se están realizando investigaciones sobre la recuperación de talleres del siglo XX, entre otros: AA.VV., *Pedro Durán 112 años diseñando en plata y joyas 1886–1998*. Madrid, 1998. Recoge un encargo de la casa Pedro Anitua de Vitoria.

la letra y su disposición, nos indica cuál de cada uno de ellos era el artífice según el punzón utilizado. En los documentos que a continuación analizaremos aún encontramos al último miembro de esta familia Ángel Ullivarri, en 1918 y 1919, que sigue ejerciendo la profesión[6].

2. La importancia de los talleres de plateros–joyeros y relojeros vitorianos para conocer la actividad artística de ese período

Es importante conocer la actividad de los talleres de plateros y joyeros vitorianos en la época que estudiamos, la repercusión e influencia que tuvieron en la vida de la ciudad hasta nuestros días y, sobre todo, saber sus nombres, cuántos fueron los maestros que trabajaron en la ciudad, dónde y cómo vivían, si el negocio les era suficiente para vivir o si por el contrario, debido a las circunstancias de la época, tuvieron que introducir otras actividades para poder seguir trabajando en el taller y mantener su negocio. También es significativo que podamos distinguir y apreciar las obras por ellos realizadas ya que hasta ahora, no son muchas las que habían podido ser atribuidas a un platero concreto, pero si conocemos los talleres, que nos hacen más fácil poder identificarlas y saber su artífice. En algunas publicaciones, solamente aparecen mencionadas algunas piezas o citado el nombre del platero pero sin aportar otro dato que nos permita poder reconocerla.

Hemos aludido anteriormente, que por desgracia, la platería actividad tan importante en otras épocas en la ciudad de Vitoria, desarrollada en los talleres familiares y transmitida de generación en generación, está desapareciendo de la ciudad en los últimos años, debido a la jubilación de estos artesanos y a la falta de relevo generacional, como sucedió con el joyero Julio Gurbindo[7]. Posteriormente, un ejemplo significativo fue el del platero Miguel Ángel Martínez de Arróyale, último de esta familia sin relevo generacional que siguió trabajando en su taller, hasta su jubilación, cerrando sus puertas definitivamente a finales de 2011[8].

6 Archivo Histórico Provincial de Álava (A.H.P.A.). Sección Hacienda, Vitoria, Papeles Varios, Sig. Caja 373. El platero vitoriano Ángel Ullivarri Tournan vive en la Calle Correría, 64, en 1918 aparece en una relación de industriales que se dedican a la compra y venta de plata en pasta y elaborada. Es hijo de Justo de Ullivarri, tuvo doce hijos, dos de ellos con este nombre Ángel–Lucio y Ángel–Gerardo, creemos que se trata de este último que era el más pequeño. En nuestro estudio sobre el taller de los Ullivarri no lo recogimos ejerciendo la profesión, solamente nos costaba en aquel momento ejerciendo el oficio sus hermanos Dámaso, Nicolás y Dionisio: *Platería vitoriana…* ob. cit., p. 89.

7 HEMEROTECA: A. RESA, "Un cierre más, un artesano menos". *El correo español el pueblo vasco*. Edición Álava. Lunes, 18 de enero de 2009.

8 HEMEROTECA: B. CORRAL, "Vitoria despide a su última platería: Miguel Ángel Martínez, la quinta generación que regentaba la joyería Arróyabe, cierra la histórica tienda de la calle Cuchillería, que deja atrás 168 años de actividad". *El correo español el pueblo vasco*. Edición Álava. Domingo, 23 de noviembre de 2008. El 5 de diciembre de 2011, debido a una enfermedad nos dejo, le agradecemos, su trato con nosotros, enseñándonos el quehacer de su profesión y el que nos permitiera contar con sus herramientas y enseres del oficio para poder mostrarlas en distintos cursos y talleres que realizamos.

Hemos constatado hechos muy significativos de cómo en esta época era frecuente que entre los plateros y joyeros se intercambiaran modelos, moldes e incluso piezas elaboradas, un ejemplo reciente tenemos del joyero Julio Gurbindo, que por motivos de edad, como hemos mencionado, cerró su tienda recientemente, la cual regentaba desde hacía 40 años, él hacía la alianzas para los plateros Enrique y Félix Fernández de Arróyabe[9]; y estos a su vez, sabemos que mantenían relaciones con los joyeros–plateros Anitua y Abaitua, a los que le elaboraban el cuño o punzón con el que marcaban sus obras[10]. Estas relaciones se constan también con plateros de otros lugares como los Meneses y Durán de Madrid, a los cuales para especiales compromisos le solicitaban que le elaboraran determinadas pieza[11] (lám. 1).

Además de los plateros y joyeros que aparecen en nuestros trabajos, sobre los talleres anteriormente mencionados como los Ullivarri, Anitua o Arróyabe, descubrimos otros nombres importantes: Pedro Ruiz, Briones, Bajo, Luco, Garrido, Ezquerecocha, Acha, Galo, Ampudia, Abaitua, de los que no solamente tenemos las "Guías para la circulación de la plata" pedidas con sus nombres y la ubicación de sus talleres, también conocemos obras con sus marcas. Todos ellos formaron parte activa de la vida de la ciudad. Sobre la importancia que tuvieron estos talleres de plateros–relojeros y joyeros en Vitoria, son muy esclarecedores los documentos que la Hacienda Pública llevaba a cabo para el control de estas actividades artísticas que se recogen en el Real Decreto con fecha del 11 de marzo de 1913 y publicado en el Boletín Oficial de Álava número 57, de 15 de mayor de 1913, y que se conservan en la Sección de Hacienda del Archivo Histórico Provincial de Álava. Documentación muy interesante y que hasta ahora apenas ha sido utilizada[12].

En los documentos que los plateros, joyeros y comerciantes, tenían que realizar con la Delegación Especial de Hacienda de Álava, y con la Dirección General del Tesoro Público en sus solicitudes para poner en circulación la plata que trabajaban, recogemos información de sus nombres completos, la ubicación de su taller, su firma y de muchos de ellos el cuño o sello de tinta que utilizaban para autentificar el documento emitido. Ello denotaba el poder adquisitivo y prestigio que el artesano tenía. Como podemos comprobar en algunos docu-

9 A. RESA, ob. cit. Recoge en este artículo como el joyero Gurbindo le hacía las alianzas que vendían los plateros Arróyabe.

10 R. MARTÍN VAQUERO, "Los Anitua cuatro generaciones…" ob. cit. En él recogemos las relaciones que tuvieron los plateros Anitua con distintos talleres de la ciudad y fuera de ella, en su taller se elaboraban los diseños para hacer sus trabajos y pequeñas reparaciones pero muchas de las obras se las realizaban fuera y ellos las comerciaban. R. MARTÍN VAQUERO, "Un taller vitoriano de plateros del siglo..." ob. cit., p. 241.

11 AA. VV., *Pedro Durán…* ob. cit., p. 59.

12 Queremos agradecer a D. Alfonso Dávila Olivera, anterior Director del Archivo Histórico Provincial de Álava (actualmente director del Archivo de la Administración General del Estado), así como al personal del Archivo, su disposición y facilidades dadas para llevar a cabo este estudio. A.H.P.A. Sección de Hacienda. Papeles Varios.

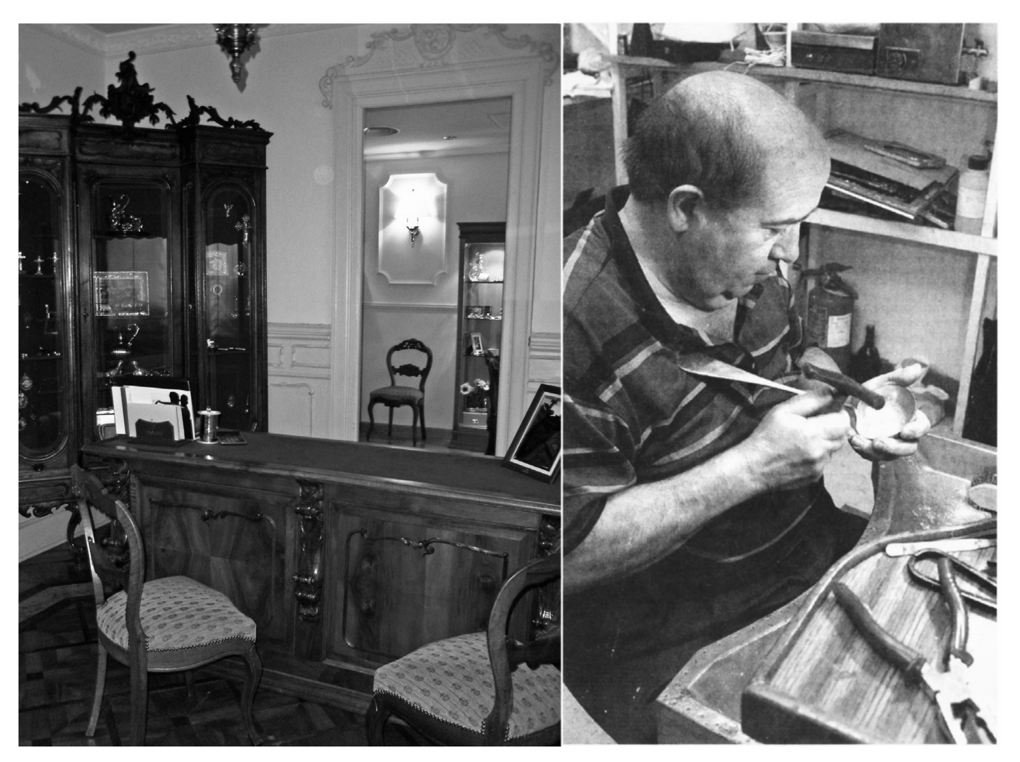


LÁMINA 1. *Interior de la Joyería Anitua, tienda y trastienda que conservan el espacio y los muebles de principios de siglo XX. A la derecha, el platero Miguel Ángel Martínez Fdez. de Arróyabe, trabajado en su taller* (foto: *El Correo Español el Pueblo Vasco*, 7 de Mayo de 2006).

mentos del taller de los Anitua o el de los Arróyabe, estos vivían de su actividad, aunque en los momentos en los que el trabajo fue menor, introdujeron en la tienda la compra–venta de relojes que les permitía un mayor nivel económico y, que fue muy importante para poder mantener el negocio[13].

En documentos de Hacienda de la época, utilizados también para este fin, podemos apreciar la cantidad de información que en ellos aparece impresa. Aparte de las profesiones específicas de joyero y platero, y la de comerciante que aparecen en los membretes que ellos utilizaban para darse a conocer, escribir sus notas, facturas

13 A.H.P.A. Sección Hacienda, Solicitud de Guías de la Plata (1913–1930), Sig.: Caja 373. También podemos comprobar que se refleja en algunos años el pago de la Contribución de los Industriales de Álava, en las listas de 1890–1891 Pedro Anitua en la calle Postas, 14, aparecen en el grupo de relojeros, le corresponde pagar la cantidad de 75 pesetas. En 1895 tenía una tienda taller de relojería en la calle la Estación, nº 7. Posteriormente en la Contribución Industrial correspondiente al año 1912, ya aparece como joyero, con el nº 44, en el apartado "Joyas" y paga 249,55 pesetas. Archivo del Territorio Histórico de Álava (A.T.H.A.). Sig.: DH. 297–6.

y peticiones, figuran además otros datos complementarios. Nos sirve de ejemplo la petición de un cuaderno de guías, firmada por Luis Briones en cuyo membrete podemos leer: “Taller de Platería de Álvarez y Briones” y debajo “Se compra oro y plata”, es más, a su izquierda específica: “Se construye y arregla toda clase de objetos de oro y plata, bordados y plateados finos”[14].

Tenemos otro documento con un membrete también muy explícito en datos, utilizado por Pedro Ruiz, en la solicitud que hace en 1916 de un cuaderno de guías para la circulación de la plata, dice le hacen faltan guía para la circulación de la plata. Aparece su nombre en el centro con letras destacadas, y a la izquierda: “Fábrica y Almacén de Ornamentos de Iglesia”, señalando además, entre otros: Metales, esculturas religiosa, Bordados, Ornamentos; e incluso al final: “Se compran antigüedades pagando altos precios”, prueba del negocio que tenía, con tiendas abiertas en Vitoria y Madrid, que demuestra la gran diversidad de lo que en esos comercios y almacenes se vendía a principios del siglo XX[15].

En las primeras décadas del siglo XX, los talleres y tiendas de platería, como podemos comprobar por lo aludido anteriormente, se dedicaban a realizar obras de plata y venderla, además de su conservación y arreglos. El negocio era más amplio, compraban piezas de plata vieja deterioradas, bien para arreglarlas y venderlas de nuevo o bien para fundirlas y aprovechar el material para realizar otras nuevas[16]. Entre ellos se intercambiaban piezas que cada uno vendía en su tienda, e incluso algunos de estos comercios no disponían de taller para la elaboración por el costo que suponía, ellos hacián el diseños que otros le realizaban. Estos eran más comerciantes que artesanos que vendían obras compradas a proveedores[17].

En el siglo XX, la situación de estos talleres y tiendas con la venta de piezas y arreglos, a veces, no era lo suficientemente próspera, las circunstancias sociales y económicas hacen que se planteen como salir adelante y es entonces, cuando en muchas de estas tiendas, como hemos mencionado anteriormente, se introdujo además un nuevo negocio, la relojería, la compraventa de relojes de pulsera y pared, que en ese momento empezaban a ser muy demandados, hizo que muchos de estos comercios pudieran salir adelante[18].

---

14 A.H.P.A. Sección de Hacienda, Papeles Varios, Caja 373. Documentos de solicitud del platero del cuaderno de las Guías para circulación de la plata.

15 Ibídem. Documentos de solicitud de los talonarios por el platero, para la circulación de la plata.

16 Ibídem. Guía enviada por el platero donde se expresa los asientos realizados con la plata de la que dispone, en pasta y elaborada para su circulación. Nos es esclarecedora la guía de la circulación de la plata del platero Cesáreo Ruiz de Argandoña, correspondiente al 4º trimestre de 1919, de fecha de 3 de enero de 1918, en la que se anota: “Comprados a varios plata vieja...”.

17 Ibídem. Guía enviada por el platero Faustino Arróyabe, correspondiente al 3º trimestre de 1918, de fecha de 3 de octubre de 1919, en la que se anota como incluso la plata la compra a proveedores: “Comprada a viajante en varias veces”.

18 En las denominaciones de las portadas de las mismas tiendas, como en la de Arróyabe, figura: “Platería, relojería Arróyabe. Casa fundada en 1850” o la de los Anitua: “Joyería–relojería Anitua”. Documentado el taller en la Contribución Industrial de 1890–1891, primero en la calle Postas, nº 14 y más tarde en la calle la Estación, nº 7. En 1916 esta calle pasó a denominarse calle Dato, como continua en la actualidad. A.T.H.A. Sig.: DH. 297–6.

La profesión de relojero, siempre ha estado muy ligada con los plateros y joyeros. Desde antiguo, los plateros han tenido a su cargo el mantenimiento de los relojes de la ciudad de Vitoria, constatamos como en 1749 se le encarga dicho cometido al platero contraste Pedro Bolangero[19]. También para la formación de un platero se consideraba importante el aprendizaje en un taller de relojero, alternando con el taller familiar de platería. Como ejemplo, tenemos al platero Miguel Ángel Martínez Fdez. de Arróyabe (1962), que siguiendo las normas de los antiguos gremios, comenzó su aprendizaje de relojero a los catorce años con Pedro Suescunx, relojero de Vitoria y que alternaba con el de platero en el taller familiar de sus tíos Enrique y Félix Fdez de Arróyabe[20].

3. El control de la plata en pasta y la plata labrada, su contribución al Tesoro Público

Datos interesantes y aún no estudiados de los Archivos, son los que nos proporcionan los documentos emitidos por la Hacienda Pública, sobre el control que se llevaba a cabo para trabajar y circular con metales nobles, materiales básicos para nuestros joyeros y plateros. A partir del día 8 de mayo de 1913, en virtud del Real Decreto de 11 de marzo (de ese mismo año), a los que se dedicaban a estas profesiones se les obligaba llevar un control, de la plata en pasta y elaborada que cada uno de ellos necesitaban para realizar sus obras.

Se ejercía este control mediante unos documentos llamados "Guías de la circulación de la plata labrada", documento que le era exigido también a todos los que comerciaran con objetos de plata[21]. De ahí que los plateros, joyeros y comerciantes de obras de plata y oro, primeramente debían hacer una solicitud de un libro talonario de guías[22], bien para proveerse del material necesario, bien para después poder tener libre circulación de la plata elaborada, mediante los números de las "guías de la plata" que les habían sido asignados para tal fin en las partidas correspondientes emitidas por el Tesoro Público[23].

---

19 Archivo Municipal de Vitoria (A.M.V.). Libros de Acuerdos nº 60 (1749–1751), Secc. 23, Leg. 18, s/f.

20 R. MARTÍN VAQUERO, "Un taller vitoriano de plateros del siglo..." ob. cit., p. 225.

21 A.H.P.A. Sección Hacienda, Vitoria, Papeles Varios, Sig. Caja 373. La Real Orden fue publicada en la Gaceta del día 8 de mayo de 1913, y en el Boletín Oficial de la Provincia de Álava, jueves 15 de Mayo de 1913.

22 Ibídem. Asientos correspondientes a las relaciones trimestrales de plata en pasta y elaborada que debían entregar a la Delegación de Hacienda para que ésta la trasmitiera con el Tesoro Público para el control del movimiento de este metal en cumplimiento del Real Decreto de 11 de Marzo de 1913.

23 Los tipos de documentos que los plateros tenían que tramitar para el cumplimiento del Real Decreto eran: Solicitud de talonarios de Guías de circulación de la plata con los números de las partidas correspondientes, otras solicitudes pidiendo más guías, también solicitan un cambio de número de guías debido a que tiene que enviar más plata que la que le habían asignado e incluso nuevas solicitudes por haber extraviado dichas guías y necesitar hacer los envíos. Por parte del Tesoro Público, éste les remite las guías solicitadas con la asignación de un número para un estricto control, ya que si éstas no eran remitidas de nuevo por los plateros en tiempo, les eran reclamadas para que justificaran las partidas correspondientes.

Vamos a reconstruir este procedimiento que debían seguir los artífices con algunos ejemplos de los documentos conservados en la Sección de Hacienda del Archivo Histórico Provincial de Álava y también, en menor medida, en el Archivo del Territorio Histórico de Álava, ya que la Delegación Provincial de Álava remitía las ordenes a la Diputación Provincial de Álava para que fueran publicadas en el Boletín de la Provincia, y por su parte pudiera llevar a cabo la Contribuciones correspondientes a los Industriales de la Ciudad[24].

Es interesante conocer cómo se regía el gremio de joyeros y en que medida afectaba el proceso a los que ejercían esta profesión, para poder interpretar los documentos que tenían que aportar para el desempeño de su labor, tanto en lo concerniente a la adquisición de la plata, como a la elaboración de los objetos de este metal, así como el control a que estaban sometidos. La implantación de las Guías y cuadernos que debían llevar y ser sellados por el Ministerio de Hacienda, a los que nos hemos referido y la Real Orden de 30 de Abril de 1913, dada por el Rey Alfonso XIII, queda claro a través de cinco artículos lo relativo a estos menesteres[25]. Extractamos algunos párrafos importantes que nos ayudan a esclarecer lo anteriormente señalado:

"*La Dirección General del Tesoro Público y Ordenación General de Pagos del Estado, remite por circular esta Real Orden al Sr. Delegado especial de Hacienda en la Provincia de Álava, para su cumplimiento, ordenando que se inserte en el Boletín Oficial de la Provincia. Dado en Madrid a 12 de Mayo de 1913. Firmado Eduardo Ródenas. El documento, lleva sello de tinta de registro de salida y al margen nota del cumplimiento de la Delegación Especial de Hacienda de Álava*"[26].

En el Boletín Oficial de la Provincia de Álava, nº 57, del jueves 15 de Mayo de 1913, en el apartado del Ministerio de Hacienda se publica una Real Orden, en la que se alude:

"*… vista la exposición dirigida a este Ministerio por la Cámara Oficial de Comercio de la provincia de Madrid con fecha 10 del actual, en la que transmite la petición formulada por los Gremios de joyeros al por mayor y menor, joyeros de portal, fabricantes de joyería y préstamos, en la que interesan que en la aplicación del Real Decreto de 11 de Marzo último sometiendo al régimen de guía la circulación de la plata, se tengan en cuenta las observaciones que formulan dichos Gremios:*

24 A.T.H.A. Reparto de la Contribución Industrial, para el Ayuntamiento de Vitoria, correspondiente a los años económicos de 1890–1891 y siguientes, Sig.: DH. 297–6. Boletín Oficial de la Provincia, nº 57. Año 1913. Jueves 15 de Mayo.

25 Dirección General del Tesoro Público y Pagos del Estado. Circular. Comunicación de la Real Orden de 30 de Abril de 1913 –Gremios de joyeros, guías circulación de la plata–. La Real Orden fue publicada en la Gaceta del día 8 de mayo de 1913, y en el Boletín Oficial de la Provincia de Álava, jueves 15 de Mayo de 1913.

26 A.H.P.A. Hacienda, Relaciones de Plata, Dirección General del Tesoro Público, Sig.: Caja 373.

Considerando que el establecer que la circulación de plata esté sujeta a la guía, tiene por objeto evitar que el metal sea empleado en la fabricación de moneda ilegítima, vigilando su circulación, así como que esto debe hacerse procurando evitar dificultades al comercio de buena fe, que naturalmente ha de cooperar al buen resultado de las disposiciones tomadas por este Ministerio; y considerando que el estudio hecho de la petición transmitida por la Cámara de Comercio se deducen conclusiones atendibles que beneficiaran a los reclamantes, sin perjuicio alguno para la Hacienda, S.M. el Rey (q.D.g.) se ha servido disponer".

Enumera 5 artículos que resumidos dicen lo siguiente:

1º La plata en objetos artísticos, alhajas u objetos de comodidad o aseo, sean nuevos o usados, necesitará guía para la circulación, siempre que la cantidad exceda de un kilo, y por consiguiente los comerciantes no podrán adquirir objetos de dicha clase en cantidad de un kilo en adelante sin que el vendedor les entregue la guía…

2º El comerciante que compre plata vieja en alhajas, monedas sin curso u objetos artísticos, rotos o deteriorados por cantidades menores de un kilo cada partida, exigirá al vendedor un vendí, en el que se hará constar el nombre y domicilio del vendedor y comprador...

3º Las casas de préstamo, en el momento que llegue el vencimiento de una operación realizada sobre objetos de plata, y, por tanto, hagan suya la prenda que hasta entonces era garantía de la operación, tendrá obligación de anotar la plata que por este procedimiento adquieran en la cuenta corriente que, como todo comerciante de este metal, debe llevar, facilitando quincenalmente a la Tesorería de Hacienda, relación de las adquisiciones por este medio...

4º Los muestrarios que lleven los viajantes de comercio podrán circular con guías que les facilitará la casa que se los entregue y en las cuales se hará constar si constituyen el muestrario en su totalidad o en parte han de retomar a la casa de comercio de dónde salieron, sirviendo de justificante de cargo la guía rectificada...

5º Las denuncias que puedan presentarse por particulares por incumplimiento del Real Decreto de 11 de Marzo del corriente año, tendrán que ser garantizadas con el depósito previo que establece el artículo 12 de la Ley de Presupuestos de 28 de Diciembre de 1908.

"*De Real orden lo comunico a V.I. para su cumplimiento... Madrid, 30 de Abril de 1913. Suárez Inclán, Señor Director General del Tesoro Público (Gaceta del día 8 de Mayo)*".

A partir de esta publicación, nos encontramos escritos de la Delegación Especial de Hacienda de la Provincia de Álava al Señor Director General del Tesoro Público, dándole cuenta de todos los joyeros, plateros y comerciantes de plata, remitiendo

los informes oportunos. Entre otros, tenemos referente a nuestro joyero Pedro Anitua, el 25 de Enero de 1915, que remite la minuta: "... *Cumpliendo con lo dispuesto en el art. 3º del Real Decreto de 11 de Marzo de 1913, tengo el honor de remitir a mi Superior Centro el duplicado ejemplar de la guía para la circulación de plata elaborada que ha sido presentado por D. Pedro Anitua, vecino de esta capital, para su visado por esta oficina...*"[27].

Son bastantes los documentos que hemos recogido y estudiado relacionados con estas disposiciones. Algunos los mencionamos en el estudio de Pedro y Ricardo de Anitua. De estos, reproducimos sus firmas y sellos de tinta que aparecían estampados, así como la mención a las guías de la plata, que solicitaban y las que tenían que presentar cada trimestre con la plata que mantenían en el taller en pasta y la que habían elaborado, para las distintas provincias a dónde la remitían –Madrid, Barcelona, Bilbao–, la que se vendía en Vitoria, o dentro de la península, y la que exportaban al extranjero; como se menciona en la Guía presentada en el segundo trimestre de 1918[28]. Creemos importante realizar el estudio de estos documentos, por las cantidades de plata solicitada proporcional al volumen de trabajo que estos plateros realizaban en esa época, la importancia que tuvieron, el nivel de vida tenían y su poder adquisitivo. Ello nos llevará también a conocer que piezas realizaban y cuales eran los centros a los que enviaban la plata elaborada.

Nos vamos a centrar, para una aproximación, en una selección de las Guía de la plata, que recogen la plata en pasta, la plata elaborada y los pedidos correspondientes. Tomamos como referencia tres Guías de Plata de Pedro de Anitua, la primera, entregada en el primer trimestre de 1916, en la que se anotan 40,229 kilogramos; en la Guía del 2º trimestre del año 1918, son 52,825 kilogramos y en la Guía del 1º trimestre de 1930, son 145,810 kilogramos, a través de ellas podemos apreciar el volumen de plata que trabajaron de una manera detallada, también se especifica a los lugares a los que se remite la plata elaborada.

A través de estos documentos, vemos que los plateros Anitua, Pedro y Ricardo manejaban un volumen importante de plata para ese momento, lo cual nos demuestra el poder adquisitivo que fueron ganando, en el que sin duda fue el buen hacer de estos joyeros el que les llevó a tener este éxito, lo que ha contribuido que actualmente, para sus descendientes siga siendo un negocio importante y muy valorado, sobre todo por los vitorianos de ayer y de hoy que siguen siendo fieles clientes de esta firma (lám. 2).

Otro de los talleres más antiguos, que tenía su tienda en la calle de la Cuchillería, nº 45, es la platería Arróyabe, en cuya fachada se puede leer: "Casa fundada en 1850. Arróyabe". Miguel Ángel Martínez Fdez. de Arróyabe fue el último platero de esta familia que siguió trabajando y ejerciendo esta actividad a lo largo de más de treinta años. En el estudio que realizamos en 1991 sobre esta familia de plateros, trazamos

---

27 Ibídem. Órdenes circulación plata. Se recogen varios documentos relacionados con la Guías de la plata, de un importante número de joyeros y plateros, activos en la ciudad de Vitoria en esa época.

28 R. MARTÍN VAQUERO, "Los Anitua cuatro generaciones..." ob. cit., fig. 5.

PROVINCIA DE ALAVA — Pueblo de Vitoria

1er TRIMESTRE DE 1916

RESUMEN que en nombre propio presenta el que subscribe, D. Pedro Anitua Gaviña que vive en la calle de Estación número 7 en la Delegación de Hacienda de esta Provincia, del movimiento que durante dicho trimestre, y según resulta de la cuenta corriente respectiva, ha tenido la plata en pasta y elaborada habida en su poder, en cumplimiento de lo que dispone el Real Decreto de 11 de Marzo de 1913 y Circular de las Direcciones generales del Tesoro Público y Aduanas de 15 de dicho mes y año.

Tip. de los H. de Pujol.—Vitoria

EXPRESIÓN DE LOS ASIENTOS	Kilogramos	Gramos	Ley	En pasta	Elaborada
Existencia en fin del trimestre anterior	24	909	900 y 916	8 975	15 934
Plata transformada	3	175	916		3 175
Recibida en el presente con guías números 72721, 72729, —, —, —	9	467	916		9 467
procedentes de Madrid	2	678	916		2 678
SUMA	41	229		8 975	31 254
Expedida y transformada en esta Capital (menos de 1 Kg.)	7	975	916	3 175	4 800
Destinada al extranjero con guías números 24587	1	600	916		1 600
SUMA	9	575		3 175	6 400
Existencia para el 2º trimestre de 1916	30	659	900 y 916	5 800	24 [illegible]

PEDRO ANITUA VITORIA

Vitoria 1 de Abril de 1916

P. Anitua

LÁMINA 2. *Hoja de la Guía de la Plata de Pedro de Anitua del movimiento de la plata, 2º trimestre de 1918* (A.H.P.A.).

la línea generacional de este taller en el que documentamos desde Ramón Fdez. de Arróyabe (1796–1842), primero de esta familia que tenemos constancia que ejerció el oficio, continuado por su hijo Felipe, el hijo de éste, Faustino y seguido a su vez por dos de sus hijos Enrique y Félix, a los que siguieron Julián, hijo de Enrique que murió muy joven, siendo continuado por su sobrino Miguel Ángel Martínez Fdez. de Arróyabe[29].

A lo largo de este largo periodo de tiempo de pervivencia del taller, hemos podido comprobar, como estos plateros se fueron adaptando a las circunstancias que los cambios sociales y económicos marcaban, elaborando las obras en plata que en cada momento les eran demandadas, siendo las cuberterías y vajillas, sobre todo, los pedidos más importantes que les hacían desde finales del siglo XIX hasta el último cuarto del siglo XX.

29 El apellido Arróyabe de estos plateros no siempre ha sido escrito con b (be), al principio lo utilizaron con v (uve), como aparece en la firma de Faustino Arroyave, en su cuño de tinta y en uno de los punzones utilizado para marcar las piezas, posteriormente a partir de Félix Fdez. de Arróyabe, ya aparece escrito con be, en todos los sellos de caucho utilizados por los demás plateros, e incluso como aparece en la portada de la tienda: "Un taller de plateros del siglo…" ob. cit. pp. 225–226 y 240–242, en las que aparecen reproducidos.

A partir de las últimas décadas del siglo XX, los nuevos métodos introducidos y la renovación de la maquinaria adaptada a los nuevos tiempos, exigía un coste superior a la demanda de trabajo, de ahí que Miguel Ángel Martínez Fdez. De Arróyabe optará por seguir diseñando los modelos de los pedidos que recibía, enviándolos fuera para que se los realizaran y él dedicarse a elaborar piezas más pequeñas de platería y joyería, arreglos y restauraciones que podía efectuar con las herramientas de las que disponía en su taller.

De las guías de la plata pedidas por Faustino Fdez. de Arróyabe, que hemos consultado para este estudio, nos fijamos en dos ejemplos correspondientes al tercer trimestre de 1918, en los que consta que tramita "14 kg. y 108 gr. de plata". Es curioso que en la procedencia de la plata en pasta destaque que 11 kg. 611 gr. son "Comprada a viajante en varias veces". Expedida y transformada en esta capital 13 kg. y 98 gr. y 1 kg. 611gr. quedan para el cuarto trimestre; también se especifica la ley con la que trabaja que es de 900 y 800[30]. Sin embargo sabemos que el volumen de la plata que trabajaba era mayor, pues en los papeles recogidos en su archivo, se conservan facturas de diversos pedidos de remesas y envíos que hace a la Sociedad española de Metales Preciosos S.A. (lám. 3)[31].

Otra de las familias que desde antiguo trabajaba en la ciudad es la de los plateros Ruiz de Argandoña. Citamos las guías de la plata pedidas por Cesáreo Ruiz de Argandoña, que vive en la Plaza Nueva nº 5 –su padre, el platero Antolín Ruiz de Argandoña vivió en la primera vecindad de la calle Correría–[32]. Nos fijamos en dos ejemplos, correspondiente uno a la guía fechada y firmada el 2 de octubre de 1918, en la que consta que tramita 5 kg. y 878 gr. de plata, de los cuales 2 kg. 240 gr., se especifica: "Comprador a varios plata, 80, onzas son gr.". Expedida y transformada en esta capital 1 kg. 780 gr. y 3 kg. 898gr. quedan para el cuarto trimestre; también se especifica la ley con la que trabaja que es de 800[33]. Y en la guía, firmada el 3 de enero de 1919, declara 4 kg. y 458 gr. de plata, de los cuales 560 gr. son procedentes de: "Comprada a varios plata vieja, 20, onzas son gr.". Expedida y transformada en esta capital 1 kg. 036 gr.[34].

Las guías de este platero nos indican que el volumen de plata que trabajaba es inferior al de los plateros anteriores, pero al mismo tiempo, podemos observar que el destino de la plata por él elaborada era para la ciudad. Conocemos varias piezas realizadas para las iglesias vitorianas, esto nos lleva a pensar que éstas le entregaban plata vieja que no aparece reflejada en las guías que presentaba[35].

---

30 A.H.P.A. Hacienda, Sig.: Caja 373 y Caja 1109. Guías remitidas a la Delegación Especial de Hacienda de la provincia de Álava, especificando las cantidades de plata elaborada y su destino.

31 R. MARTÍN VAQUERO, "Un taller vitoriano de plateros del siglo..." ob. cit., p. 244.

32 Recoge la ubicación de la platería de Cesáreo Ruiz de Argandoña en la Plaza España, aludiendo que en tiempos pasados se hallaban en la Plaza los mejores comercios de la Ciudad: V. del VAL, *Calles vitorianas*. (1ª ed. Vitoria, 1944) Red. Vitoria, Editorial Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1979, p. 84.

33 A.H.P.A. Hacienda, Sig.: Caja 373. Guías remitidas a la Delegación Especial de Hacienda de la provincia de Álava, especificando las cantidades de plata elaborada y su destino.

34 Ibídem. Relaciones Plata (Plateros, Plata Vieja).

35 Tenemos documentada una custodia realizada por su padre para la iglesia de San Juan de Salvatierra (Álava) y el punzón ARGAN/DOÑA estampado en un incensario de la Basílica de San Prudencio de Armentia: "Plateros vitorianos del siglo…" ob. cit, pp. 25–26, lám. 11.

№0024690

DUPLICADA

Guía para la circulación de plata en pasta.

(La Dependencia de Hacienda que expida ó vise la guía, enviará esta parte á la Dirección general del Tesoro.)

Provincia de Alava Pueblo de Vitoria

D. Faustino Arroyave

de Vitoria remite en Ferro Carril

con destino á Pamplona

y consignado á D. Pedro Miguez

la expedición procedente de Vitoria

cuyo pormenor se detalla á continuación.

Número de bultos.	Su clase.	Marcas y numeración.	Peso bruto.	NÚMERO Y CLASE DE LAS BARRAS Ó PLANCHAS, PESO NETO Y LEY (Estos datos en letra.)
1	saco	F.A	2.500	Sesenta piezas plata elavorada su peso neto Dos Kilos Tres cientos gramos. Ley Novecientos. ms

Vale por 15 días.

A 17 de Marzo de 1925

Faustino Arroyave

Queda visada y registrada esta guía y legalizada la autenticidad de la firma que antecede.
(Fecha, firma y sello de la oficina correspondiente.)

Vitoria 17 Marzo 1925

LÁMINA 3. *Matriz de la Guía de circulación de la plata de Faustino Arróyabe* (A.H.P.A.).

El taller, sin duda, más importante que conocemos desde finales del siglo XVIII, trabajando en Vitoria, es el de la familia Ullivarri, de los que realizamos una exhaustiva investigación y estudio publicado en 1992. Recogemos aquí una guía de la plata de Ángel Ullivarri y Tournán, que vive en la calle Correría nº 64, en la casa paterna

dónde estaba ubicado el taller familiar, fechada el 3 de octubre de 1918, firmada y rubricada por él, pero en la que no aparece ninguna anotación en los apartados correspondientes[36]. Fue alumno de la Escuela de Dibujo de Vitoria, el 23 de octubre de 1841, la Junta de Escuela extiende el Certificado de Aplicación a su favor[37].

También recogemos la guía del platero Zoilo Acha, que vivía en la calle Cadena y Eleta, nº 6, correspondiente al primer trimestre de 1919, el volumen de plata elaborada que envía es el siguiente: declara 2 kg. 550 gr. de existencias anteriores, ley variable; recibida en la presente guía con el nº 36.930 1 kg. 500 gr. de ley 916, procedente de San Sebastián, que suman 4 kg. 50 gr. y destinada al extranjero guía nº 46.105, 1 kg. 500 gr. de ley 916 milésimas, está fechada el 1 de abril de 1919, firmada y rubricada[38].

En las guías de la plata remitidas por Julián Bajo, que vive en la calle la Estación nº 8, en el primer trimestre de 1918, declara 40 kg. de plata de ley 916 y 800 y expedida (vendida en la capital) 5 kg. en pequeñas partidas, existencia para el segundo cuatrimestre 35 kg.[39]. De este mismo platero recogemos una Relación jurada, hecha en 1913 y firmada de su puño y letra que presenta en la Delegación Especial de Hacienda de la provincia de Álava con la cantidad de plata elaborada que tiene en su poder en cumplimiento de lo que dispone la Dirección General del Tesoro Público y aduanas en su circular de 15 de marzo de 1913[40].

De Pedro Ruiz y Ruiz, que vive en la calle de la Estación nº 17, como figura en una Relación de Industriales de la ciudad de Vitoria que se dedican a la compra y venta de plata, tenemos una guía de la plata del segundo trimestre de 1918, figura que vive en la calle Dato nº 17, en la que declara tener 12 kg. 450 gr. de ley 900 milésimas. En otra guía correspondiente al tercer trimestre de 1918, en la que firma también su hijo Feliciano Ruiz, declara la misma cantidad, al igual que en la correspondiente al cuarto trimestre de 1918, las tres están igualmente cumplimentadas con la mima cantidad, estas guías tienen el sello de la Delegación Especial de Hacienda de la Provincia de Álava. En ninguna de éstas, especifica el destino de esa plata, es

36 Ignoramos el por qué en esta guía no aparecen anotaciones, es posible que Ángel Ullivarri, último platero de esta familia, fuese ya mayor o se encontrase enfermo y por ello su guía quedó sin cubrir.

37 Archivo Escuela de Artes y Oficios de Vitoria (A.E.A.O.V.). Actas de Dibujo (1818–1847), Lib. I, Letra A, s/f.

38 Con la marca ACHA, tenemos un copón de la parroquia de San Vicente Mártir de Vitoria, conocemos dos plateros de este apellido Manuel y Zoilo, pensamos que la pieza corresponde a este último, pues aparece en las listas de la Contribución de Álava como platero, pero tiene las otras dos marcas raspadas e ilegibles, por lo que no podemos confirmar el taller dónde se elaboró: MARTÍN VAQUERO, R., "Plateros vitorianos del siglo..." ob. cit., p. 27.

39 A.H.P.A. Hacienda, Sig.: Caja 373. Guías remitidas a la Delegación Especial de Hacienda de la provincia de Álava, especifica: cantidad de plata elaborada y su destino. En una lista de contribuyentes, aparece especificado: "plateros", "joyeros" y "Vende objetos de plata", en este último es donde se cita.

40 Ibídem, Sig.: Caja 1109, Asiento. Delegación Especial de Hacienda de la provincia de Álava. A Julián Bajo le sucedieron en el oficio sus hijos Francisco y Pío, su nieto José Luis, hijo de Pío, que siguió hasta el año 2000, con su jubilación se cerró el taller definitivamente.

posible que en ese período, no ejercitase el negocio de venta de plata. De este mismo platero, recogemos una relación jurada de 1913 y firmada de su puño y letra que presenta en la Delegación de Hacienda de la provincia de Álava con la cantidad de plata elaborada que tiene en su poder[41].

Otra firma que se dedica a la compra–venta de objetos de plata, es la de Erbina Hermanos, situada en la calle Postas nº 14, figura como contribuyente en una relación de Industriales de la Ciudad de Vitoria, en el grupo “vendedores de objetos de plata”. Tenemos una guía de la plata del tercer trimestre de 1918, en la que aparece que vive en la calle Postas, nº 14 y declara tener 12 kg. 932 gr. de ley 900 milésimas, expedida y transformada en esta capital 1 kg. 970 gr., queda para el cuarto 10 kg. 972 gramos, firmada y rubricada como Erbina Hermanos[42].

También aparece Luis Briones y Cía. en una relación nominal de industriales que se dedican a la compra y venta de plata en pasta y elaborada, que vive en la calle San Antonio número 27[43]. En este mismo emplazamiento, figura en el documento de solicitud del libro de guías de la plata que hace en 1913, en el membrete aparece “Taller de Platería/ de/ Álvarez y Briones./ Se compra oro y plata”. En el libro *Calles vitorianas*, Venancio del Val, recoge en la calle San Antonio en este mismo número que estaba situada por el año 1909 la joyería de Rodolfo Álvarez”[44]. Hace una Relación jurada, el 28 de marzo de 1913, firmada y rubricada, Luis Briones y Cía. que presenta en la Delegación Especial de Hacienda de la provincia de Álava con la cantidad de plata elaborada que tiene en su poder, en cumplimiento de lo que dispone la Dirección General del Tesoro Público y aduanas en su circular de 15 de marzo de 1913[45].

De todos estos documentos, podemos concretar que a principios del siglo XX existen dos grupos de industriales, los plateros y joyeros que trabajan en el taller creando y diseñando sus propias obras y los que comercian con plata. Estos últimos, aunque denominen su tienda “Taller de platería”, como lo hace Luis Briones, son más comerciantes que se dedican a comprar y vender piezas de plata, y como hemos señalado en las listas de la Contribución Industrial, aparecen en el apartado: “Venden objetos de plata”[46].

---

41 Ibídem. Delegación Especial de Hacienda de la provincia de Álava, especificando las cantidades de plata elaborada que tiene en su poder.

42 Ibídem, Sig.: Caja 1134. Guías remitidas a la Delegación Especial de Hacienda de la provincia de Álava, especificando las cantidades de plata elaborada y su destino.

43 Ibídem, Sig.: Caja 373. Solicitudes Guías de la Plata (1913–1930). Recoge la ubicación de los comercios de la calle de San Antonio y cita que en el 1901 en el nº 27, estaba situada la joyería de Rodolfo Álvarez: V. del VAL, ob. cit., p. 324.

44 V. del VAL, ob. cit., p. 324. Recoge la ubicación de los comercios de la calle de San Antonio y cita: “… En el nº 27, estaba situada por el año 1909 la joyería de Rodolfo Álvarez”.

45 A.H.P.A. Hacienda, Sig.: Caja 1109. Guías remitidas a la Delegación Especial de Hacienda de la provincia de Álava, especificando las cantidades de plata elaborada y su destino.

46 Ibídem, Sig.: Caja 373. Relaciones Plata (Plateros, Plata Vieja). Relación remitida a la Delegación Especial de Hacienda de la provincia de Álava, especificando las cantidades de plata elaborada y su destino.

4. La plata trabajada en Vitoria en el siglo XX y comienzos del XXI y su proyección hacia otras ciudades como Bilbao, San Sebastián, Pamplona, Barcelona, Madrid y el extranjero

En este apartado recogemos la proyección de la plata elaborada y piezas realizadas por los plateros y joyeros, que aparecen en los documentos del siglo XX de este estudio. Señalamos que en ellos se especifica la cantidad de plata elaborada que salió de los talleres de los plateros y joyeros, e incluso constan el número de piezas en algunos envíos, así como los nombres y la ciudad a la que eran enviadas aunque no especifican el tipo de pieza. No obstante, aquí vamos a dar a conocer algunas piezas inéditas de los plateros y joyeros de estos talleres y otras poco conocidas pero de las que creemos interesantes destacar aspectos del trabajo en ellas realizado y/o las marcas impresas.

Conocemos el destino de la plata elaborada que se especifica en los documentos matriz de la "Guía para la circulación de la plata en pasta". Con la palabra "Duplicada" en la parte superior, que se emitían visadas, registradas y legalizada la autenticidad de la firma de quién enviaba esa plata elaborada. Aportamos dos ejemplos significativos de los dos talleres más antiguos que han pervivido en la ciudad hasta el siglo XXI, los de Arróyabe y Anitua, el primero activo hasta 1910 y el segundo continúan en la actualidad.

Del taller de los Anitua, tenemos dos matrices duplicadas de las guías para la circulación de la plata de Pedro de Anitua, firmadas y rubricadas por su hijo Ricardo, de 28 de febrero de 1925, se especifica que remite desde Vitoria por ferrocarril a Fernando Gaistan de Ayala a San Sebastián desde su establecimiento: "Mil cien gramos de plata elaborada de 916 0/00 milésimas". En el mismo documento, en la parte inferior se recoge una diligencia en los siguientes términos: "Queda visada y registrada esta guía y legalizada la autenticidad de la firma que antecede (Fecha, firma y sello de la oficina correspondiente)"[47].

En otra matriz, de fecha 4 de abril de 1925, en los mismos términos que la anterior, recoge el envío que remite en mano con destino a Madrid a Luis Zulueta procedente de su establecimiento: "Plata elaborada de ley 916 milésimas, con peso de diez mil quinientos sesenta y nueve gramos"[48]. También en la parte inferior del documento recoge la diligencia de: "*Queda visada y registrada esta guía y legalizada la autenticidad de la firma que antecede y los sellos correspondientes*".

Es de señalar que en la ubicación actual de su tienda "Anitua", que está en la calle Dato, nº 19 desde 1927, siguen manteniendo su disposición original. Se conserva en su interior, la organización de cómo fue acabada. Incluso los muebles, mostradores, mesas y vitrinas que utilizan que denotan la belleza y buen gusto del establecimien-

47 Ibídem, Matrices de las guías de la circulación de la plata. Los datos que nos aportan estos documentos son interesantes porque nos verifican a dónde envían la plata elaborada y a la persona en concreto a la que va dirigida, no especifican que piezas son, pero en este caso por la ley de la plata utilizada, pensamos se trata de piezas de calidad y/o joyas.

48 Ibídem.

to. Recuerda su trastienda con su mesa y sillas en las que los clientes habituales con encargos especiales eran invitados a pasar y debidamente acomodados y asesorados por el platero, podían elegir las joyas o piezas que en ese momento necesitaba adquirir (lám. 1).

El mejor ejemplo de la evolución de esta familia de plateros, y cómo en la actualidad se han adaptado a las nuevas tecnologías para dar a conocer sus obras artísticas, es la creación de su propia página web http://www.anituajoyeros.com/ en la que subdividen el catálogo de sus productos on–line en los tres campos que trabajan, la joyería, relojería y platería. Orgullosos de su historia, tienen un pequeño apartado de la historia del establecimiento, en el que destacan su origen: "Fundada por Pedro De Anitua en el año 1878, a partir de amplios conocimientos del mundo de la joyería y relojería, abrió por primera vez sus puertas en el número 12 de la calle Postas de Vitoria (Álava)", también nos hacen partícipes del premio a su labor comercial que recibieron en 2006 de la Diputación Foral de Álava[49].

En cuanto a los diseños de joyería que elaboraron y que aún conservan, recogemos algunos dibujos antiguos –de Pedro y de Ricardo– que guardan en la tienda y los cuales han servido de inspiración para crear nuevos estilos y elaborar otras piezas diferentes. Como un broche o un juego de pendientes actuales, realizado en oro y brillantes que muestran gran analogía con el dibujo y en el que, sin duda, se han inspirado. Destacan en ellos el diseño y modelo muy cuidado, el trabajo realizado y los materiales seleccionados.

Del taller de los Arróyabe, tenemos la matriz, duplicada, de la guía para la circulación de la plata de Faustino Arróyabe, con su firma y rúbrica, de 17 de marzo de 1925, se especifica que remite desde Vitoria por ferrocarril a Pedro Miguez a Pamplona desde su taller: "*Sesenta piezas de plata elaborada de su peso neto dos kilogramos trescientos gramos*"[50]. En los trabajos que hemos realizado anteriormente, damos a conocer las marcas de algunos de estos plateros que aparecen en las Guías de la plata estudiadas, también conocemos a estos plateros por las relaciones de los pagos que hacen a la Contribución Industrial, y por las obras que realizaron de esa época con su marca impresa[51].

Nos sirve de ejemplo, el platero Gregorio Miguel Garrido (1851–1909+)[52], hijo

---

49 Estos datos y otros relativos a la trayectoria artística y familiar de todos los miembros del taller, junto con las piezas por ellos realizadas, los dimos a conocer en nuestro trabajo: "Los Anitua, cuatro generaciones…" ob. cit. Todo ello basado en documentos inéditos extraídos de los diferentes Archivos locales, provinciales y particulares.

50 A.H.P.A. Hacienda, Sig.: Caja 373. Matrices de las guías de la circulación de la plata. Son interesantes estos documentos en cuanto nos autentifican a dónde envían la plata elaborada, no nos especifican que piezas son pero en este caso dado el número de sesenta piezas, pensamos se trata de piezas de vajilla.

51 Recoge la ubicación de "la famosa joyería de Garrido" en la Plaza España, aludiendo que en tiempos pasados se hallaban en la Plaza los mejores comercios de la Ciudad: V. del VAL, ob. cit., p. 84.

52 Archivo Cementerio Santa Isabel de Vitoria (A.C.S.I.V). Panteón, Tomo VI (1900–1911). Hijo de Lorenzo Miguel y Villanueva y Manuela Galíndez y Pallares, murió el día 6 de abril de 1909 a los 58 años de edad, fue enterrado en el panteón familiar.

del platero y contraste de la ciudad de Vitoria, Lorenzo Miguel Garrido que ejerció el cargo de 1861 a 1881, y cuya marca aparece estampada en la jarra de elecciones que realizó para la Diputación Foral de Álava[53]. En ella aparecen estampadas tres marcas: la correspondiente al platero, que realizó la pieza, con las iniciales de su nombre y su apellido en dos líneas: GG/GARRIDO, la del contraste (su padre): 81/GARRIDO con la cronológica correspondiente al año de contrastía –1881–y su apellido y la de localidad de la ciudad de Vitoria, donde fue contrastada[54] (lám. 4).

En cuanto al estilo y decoración de frisos y asas, de esta pieza, responde a los modelos románticos, con superficies lisas y gallones, elementos empleados en los siglos XVIII–XIX. La pieza sigue los modelos utilizados en las obras de platería de la época en que fue elaborada, destacan en ella, los gallones cóncavos y partes lisas, muy utilizados en el Neoclasicismo, pero que tienen una gran pervivencia en la platería vitoriana. Es una pieza con una equilibrada elegancia que integra los motivos clásicos con los plenamente románticos, dónde el artífice ha troquelado bellas cenefas de aves, flores y roleos que forman un agradable conjunto. No obstante, se aprecian las pervivencias de los esquemas anteriores en cuanto a la pureza de líneas y la escasa decoración que proporcionan belleza a la pieza, principios aprendidos en la Escuela de Dibujo de Vitoria, siguiendo los modelos neoclasicistas de la época, hecho que podemos apreciar en varias piezas de este momento[55].

Conocemos otras obras realizadas por los plateros vitorianos de esta época en lugares más distantes, como un cáliz realizado por el platero Antolín Ruiz de Argandoña –padre del platero Cesáreo Ruiz de Argandoña del que recogemos dos guías de la plata por él presentadas– para la parroquia de San Juan Bautista de Pasariegos (Zamora), con su marca estampada: A/ARGANDOÑA; la del contraste que analizó la obra: GARRIDO/68, que corresponde a Miguel Garrido con la cronológica correspondiente al año en que fue analizado –1868– y la de la localidad de Vitoria –castillo sobre leones con los dos cuervos en las almenas–[56].

Este cáliz responde a un modelo funcional, de estructura purista y agradables proporciones, con elementos que marcan reminiscencias del siglo XVIII como el nudo, y elementos propios del siglo XIX. Se encuadra dentro del ideal básico de modelos sencillos que se caracterizan por la belleza de líneas, la sobriedad en la

---

53 La dimos a conocer en: R. MARTÍN VAQUERO, *El Patrimonio de la Diputación…* ob. cit., pp. 120–121, nº 32.

54 En cuanto al apellido Garrido, sabemos que el contraste Miguel Garrido (Lorenzo Miguel y Villanueva), siendo Miguel su primer apellido, el mismo lo aclara en su testamento y nos dice que ha utilizado Garrido (apellido de su abuela) también en escrituras legales, y es el que utiliza para marcar las piezas. Posteriormente su hijo Gregorio, como podemos comprobar en esta jarra de elecciones sigue utilizando también el apellido Garrido como su padre. Éste aparece anotado en los Expedientes de reparto de la Contribución Industrial de los años 1888–89, en el grupo de "Joyas" y en 1889–1990, como "Vendedor de joyas". A.T.H.A. Sig: DH. 297, nº 4 y 6.

55 R. MARTÍN VAQUERO, *Platería vitoriana…* ob. cit.

56 J.A. RIVERA DE LA HERAS, *La platería religiosa foránea en el Arciprestazgo de Sayago (Zamora)*. Zamora, 2009, p. 204, pieza nº 135. El modelo de está pieza sigue las características de los cálices de esta época.



LÁMINA 4. *Jarra de elecciones de la Diputación Foral de Álava*.

composición y la carencia de ornamentación. A pesar de lo avanzado de la fecha en que fue contrastado –1868–, está más en la línea de los modelos neoclásicos del primer cuarto del siglo XIX[57]. La diferencia de los años de contrastía con la pieza anterior, por el mismo platero, nos indica claramente los cambios de estilo que se habían producido sobre todo en los elementos decorativos.

57 Presenta gran similitud con un cáliz del Convento de Santa Cruz de Vitoria, realizado por Francisco de Ullivarri, primero de este taller y contrastado por Manuel Buena Maison (h. 1835). Véase nuestro estudio: *Platería vitoriana...* ob. cit., pp. 120–121.

5. Valoración

A modo de conclusión, destacamos en primer lugar la aportación que los documentos que aquí estudiamos nos proporcionan para el conocimiento de la Historia del Arte, y en especial para el Arte de la Platería vitoriana de este período. Constituyen un pilar básico para conocer los talleres familiares existentes, su ubicación y los nombres de los plateros y joyeros de la ciudad, a ese otro grupo emergente, en la época de este estudio. En éste último, en el que algunos también se consideran joyeros y plateros, pero que en realidad eran comerciantes, como se refleja en la denominación del pago que les corresponde en la Contribución Industrial de la Provincia de Álava: "comerciantes de obras y objetos de plata".

En segundo lugar, otra de las aportaciones significativas de estos documentos es poder conocer la cantidad de volumen de plata que trabajaban cada uno de ellos, así como en las aportaciones a las Contribuciones Industriales, las cantidades que les correspondía pagar y el concepto por el que contribuían. Podemos apreciar por las cuantías que abonaban y plata que manejaban, el nivel de vida y estatus social en el que se desenvolvían en la sociedad de la época.

Otro aspecto a resaltar que se desprende de los documentos analizados, es cómo el auge y el buen hacer de los plateros y joyeros vitorianos, les llevó a que sus obras no sólo fueran demandadas por la propia clientela de la ciudad, sino también para centros limítrofes que aparecen mencionados en las Guías de la plata: Bilbao, San Sebastián, Pamplona, o más alejados como Madrid o Barcelona e incluso "destinada al extranjero" como se especifica en la guía del primer trimestre de 1919 del platero Zoilo Acha.

Por último, también es importante señalar el que hayamos sacado a la luz estos documentos, que hasta ahora no habían sido considerados. Gracias a los cuales, damos a conocer a un importante número de plateros y talleres, que incrementa el conocido hasta ahora, que trabajaron y formaron parte activa de la vida de la ciudad desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. Podemos con ellos, identificar y estudiar las obras por ellos realizadas con sus características y peculiaridades en el conjunto de las producciones que se estaban realizando en la época, nos permite avanzar un poco más en ese período de la Historia del Arte, y más concretamente del Arte de la Platería y Joyería al cual no se le había dedicado el estudio que sin duda merece.

Apéndice

Índice de plateros y joyeros que figuran en los documentos consultados (*)

ABAITUA, Casa
ACHA, Manuel
ALVAREZ Y BRIONES, Taller
AMPUDIA, Gil Antonio de

*ANITUA, Pedro
ANITUA, Ricardo
*ARRÓYABE, Faustino Fdez. de
ARRÓYABE, Felipe Fdez. de
ARRÓYABE, Julián Fdez. de
ARRÓYABE, Miguel Ángel Mtnez. Fdez. de
BAJO, Julián
BAJO, Francisco Ortiz
BAJO, Pío
BAJO, José Luis
BRIONES, Luis
BRIONES Y CIA, Luis
CAMPO, Galo
ERBINA, Hermanos
ERBINA, Mª Ángeles
FERNÁNDEZ DE EZQUERECOCHA, Anselmo
*GARRIDO, Lorenzo Miguel
GARRIDO, Gregorio
HERRERO, Ponciano
PRIOR, Anselmo del
RUIZ DE ARGANDOÑA, Antolín
RUIZ DE ARGANDOÑA, Cesáreo
RUIZ Y RUIZ, Pedro
RUIZ, Feliciano
ISASIA, Avelino Sánchez
*ULLIVARRI, Ángel

(*) Recogemos los nombres de los plateros que figuran en los documentos consultados específicos de este estudio. Una relación de plateros del siglo XIX realizamos en el libro: Platería vitoriana del siglo XIX. El taller de los Ullivarri (1992). De los nombres de talleres señalados con –*– hemos realizado un estudio más completo en publicaciones anteriores con el árbol genealógico de todos los miembros que formaron parte del taller familiar y continuaron con el negocio.

Alhajas de cuello y escote en el ámbito murciano a través de la documentación notarial (1759–1808)

ELENA MARTÍNEZ ALCÁZAR
Doctora en Historia del Arte

A lo largo del siglo XVIII España se fue impregnando de los usos y modas galos, que ya venían atisbándose desde finales de la centuria anterior y que eclosionaron tras la instauración de la dinastía borbónica. Desde la corte, centro irradiador de las tendencias indumentarias y suntuarias, las novedades foráneas fueron propagándose por las distintas ciudades. En el área murciana las élites sociales incorporaron con prontitud una serie de prendas y joyas de inspiración francesa como consecuencia de la regeneración y prosperidad que estaba experimentando la zona. Superados los problemas de etapas anteriores –epidemias, malas cosechas o dificultades económicas–, Murcia se abría a las novedades que llegaban de fuera. Los acaudalados asumieron una serie de ideales, modas y entretenimientos que les agradaban y casaban con el estilo de vida que creían merecer tras haberse superado las dificultades de periodos precedentes[1]. Unos usos fundamentados en el deleite, la sociabilidad, el nuevo protagonismo de la mujer en la esfera pública, el goce por las apariencias y el imperio de las modas, que también llamaron la atención de las clases medias. El hecho de vestirse y adornarse según las tendencias en boga se convirtió en un requisito imprescindible para mostrar que, por lo menos en apariencia, la persona en cuestión quería formar parte del nuevo espíritu de avance y apertura hacia lo europeo. La moda era, por tanto, la manera más fácil de adaptarse y exteriorizar las aspiraciones individuales de progreso[2].

---

1 M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Reflejos del discurso aristocrático en una sociedad periférica: el caso de Murcia y Francisco Salzillo", en R. PEREDA DE CASTRO y S. RODRÍGUEZ BERNIS, (dirs.), *Afrancesados y anglófilos. La relación con la Europa del progreso en el siglo XVIII*. Actas digitales de las reuniones científicas celebradas en el Centro Cultural de la Villa. Madrid, 2008.

2 A. MOLINA y J. VEGA, *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del traje en*

Según declaró el obispo Belluga a principios del Setecientos, fueron las mujeres las que en primer lugar se dejaron seducir por las tendencias indumentarias transpirenaicas, haciendo gala, a su juicio, de prendas y complementos indecorosos y provocativos. Principalmente clamó contra la nueva moda de los escotados: "que llaman petos, que oy han empezado à usar las mugeres, en que aunque cubren los ombros, descubren la pechera"[3]. Este tipo de comentarios fueron habituales a lo largo de siglo en las fuentes literarias. Samaniego, en una de sus poesías del *Jardín de Venus*, apuntaba: "Una moza morena / llegó a sus plantas, de pecados llena, / con ojos tentadores, talle liso / y una tetas que hicieran caer a Cristo, / pues conforme a la moda, / ya en taparlas ninguna se incomoda"[4]. Para conseguir esta voluptuosidad, las mujeres usaban unos cuerpos interiores emballenados llamados "cotillas". Las cotillas interiores no llevaban mangas, presentaban varillas de ballena, hierro o acero, estaban realizadas en lienzos o sedas y elevaban generosamente el pecho. Estas piezas se llevaban bajo los jubones y casacas tradicionales, pero eran imprescindibles para lucir correctamente las *robes* (batas a la francesa, polonesas, circasianas, etc.) encumbradas por Francia. Al ampliarse los escotes, se produjo el retorno de los adornos de cuello, que fueron restándole protagonismo a los apliques de pecho a medida que avanzó el siglo. Muestra de que el desarrollo de la joyería siempre se debe vincular a las transformaciones de la indumentaria.

Pese a los nuevos modelos de vestidos y joyas que llegaban del extranjero, la sociedad española siguió utilizando determinadas prendas y accesorios asentados por la tradición. Los rasgos definitorios propios de la identidad de un lugar determinado siempre se mantienen presentes aunque se adopten factores y adelantos de otras zonas, es, en definitiva, lo que identifica la idiosincrasia de las distintas culturas y países. En lo que respecta a los adornos de cuello, durante los reinados de Carlos III y Carlos IV, en Murcia siguieron teniendo un peso destacable los rosarios, las medallas y los relicarios con sus cadenas correspondientes. Piezas que se hallan en los inventarios de bienes de todas las clases sociales y que demuestran la importancia que se seguía otorgando a la devoción y la superstición en un país que se debatía entre lo tradicional y moderno.

Collares, cadenas y rosarios de cuello

Los collares que lucieron las mujeres en la zona de estudio no solían formar parte

la España del siglo XVIII. Madrid, 2004, p. 60.

3 L. BELLUGA, *Carta pastoral que el Obispo de Cartagena, escribe a los Fieles de su Diócesis a cada uno en lo que le toca, para que todos concurran a que se destierre la profanidad de los trages, y varios, e intolerables abusos, que ahora nuevamente se han introducido*. Murcia, 1711, p. 49. Sobre las críticas de Belluga a las modas y usos exógenos véase I. GÓMEZ DE RUEDA, "La espada que mata las almas". *Luis Belluga y Moncada. La dignidad de la púrpura*. Murcia, 2006, pp. 105–123.

4 F.M. de SAMANIEGO, *El jardín de Venus. Cuentos eróticos y burlescos con una coda de poesías verdes*. Madrid, 2004, p. 169.

de un aderezo[5]. Únicamente en las relaciones de bienes de las mujeres más adineradas sí que se mencionan algunos ejemplares que hacían juego con otras joyas. Por ejemplo, en la descripción de los bienes del regidor Juan Pedro Flórez y su segunda mujer María de Arrieta se inventarió un "aderezo de diamantes compuesto de collar y pendientes puestos en plata importantes", tasado en cuatro mil ciento dieciocho reales[6]. Por su parte, María Antonia Acosta, hija del Marqués de Salas, llevó a su matrimonio un "aderezo de diamantes y topacios compuesto de collar, arracadas, almendra de collar, con sus pasadores y quatro flores para la cabeza" en ocho mil novecientos treinta y ocho reales[7].

De forma independiente, es decir, sin formar parte de un aderezo, sí se detallan más ejemplares en la documentación notarial, tanto en las cartas dotales como en los inventarios de bienes y las mandas testamentarias. Algunos modelos se donaban a las instituciones de culto, generalmente para guarnecer las imágenes sacras. Florentina García legó a la Purísima Concepción del convento de San Diego en Cartagena "un aderezo de cruz y pendientes de esmeraldas, y dos anillos con una roseta cada uno de esmeraldas todo engarzado en oro y un collar de perlas finas de una vuelta que tengo"[8].

Desde la primera mitad de la centuria se pusieron de moda unos collares tipo gargantilla, sencillos, de entre una y tres vueltas que solían llevar suspendida en el centro una lágrima, que entre las clases altas se trataba de una perla aperillada. Fue un modelo que pervivió con el paso de los años. Por ejemplo, en el inventario de los bienes realizado en 1800 de Vicenta Villalta, viuda del Jurado del Ayuntamiento, Bernardo Labrancha, se hallaba "un collar de perlas de tres vueltas con una perla gorda el peso de todo nueve adarmes a quarenta reales cada adarme hacen trescientos y sesenta reales de vellón"[9]. La realeza y la alta nobleza desarrollaron este modelo inicial, incorporando como motivo central de las gargantillas, lazos o cuerpos articulados compuestos por dos o tres partes, tales como roseta/lazo, cruz y almendra[10]. De finales de siglo fueron características unas cintas de terciopelo sobre las que se asían piezas de piedras rojizas o anaranjadas, generalmente formando rosetas o lazos y dispuestas en un solo cuerpo.[11] Asimismo, como indicó Aranda,

---

5 Si bien, cabe apuntar que en un buen número de inventarios aparecen aderezos compuestos por pendientes y cruces, que serían utilizadas, presumiblemente, como extremos de collares o cintas para el cuello. Junto a estas piezas, los aderezos típicos de la zona se componían de alfileres y agujas para el pelo. Entre las clases altas, además de todo lo anterior, también se citan conjuntos de alhajas en los que se incluían manillas o pulseras, brazaletes, broches, anillos, sortijas o joyas de pecho.

6 Archivo Histórico Provincial de Murcia [AHPMU]. Protocolos Notariales, Signatura 2384, ff. 478r–531v. Murcia, julio de 1799.

7 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 6075, f. 42v. Cartagena, 1 de febrero de 1785.

8 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 6199, f. 35r. Cartagena, 20 de febrero de 1763.

9 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 4222, ff. 1089r–1104v. Murcia, 27 de febrero de 1800.

10 A. TRIOSSI y D. MASCETTI, *The Necklace from Antiquity to the Present*. Londres, 1997, pp. 68–71.

11 L. ARBETETA MIRA, *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales*. Catálogo de la exposición. Madrid, 1998, p. 63; P. ANDUEZA UNANUA, "La joyería femenina del siglo XVIII en la Nueva España a través del retrato", en J RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2011*. Murcia, 2011, p. 83.

desde mediados de siglo, las damas elegantes hicieron gala de un tipo de collar con caída o herradura que cubría la amplitud del escote al suspenderse de los lados de la gargantilla[12]. Una tipología que se halla presente en la documentación analizada, aunque no es muy prolífica. Por ejemplo, María Luisa Belluga y Trasegnies, sobrina nieta del cardenal Belluga le donó a una sobrina en su testamento un aderezo de diamantes y rubíes que incluía un "collar con caída"[13].

También estuvo en boga la tirana, un collar de dos vueltas con cuentas de diferentes materiales y gemas como el acero, las ágatas o las perlas. Se conoció con este término porque lo llevaba la popular actriz cómica conocida como *La Tirana* y fue exhibido por la Duquesa de Alba, como una de las representantes más ilustres del *majismo*[14]. La única referencia a este tipo de collar se ha hallado en la carta de dote de la hija del Marqués de Salas: "collar, pulseras y tirana de granates finos" en seiscientos veinte reales de vellón[15].

En Murcia muchos de los collares que figuran en los inventarios se realizaron en perlas y aljófar, un tipo de perla pequeña, de menor valor e irregular, también denominada "granillo" o "rostrillo". Como indica Tejeda, atendiendo a la cantidad de granos que cabían en una onza, habían rostrillos gruesos, medios y menudos[16]: "collar de dos hilos, de peso de cinco adarmes y medio de aljófar de poco más de medio rostrillo apreciado en doscientos y quarenta reales de vellón"[17]. No obstante, la mayoría de los aljófares que tenían las mujeres del pueblo eran imitaciones realizadas con almas de pasta vítrea recubiertas con esmaltes o pigmentos[18]. El aprecio por las perlas, además de por su exclusividad y calidad, se debía a su simbología. Vinculadas principalmente a la mujer, tenían un fuerte componente amoroso y erótico. En la Antigüedad se consideraba la perla como el atributo de Venus, diosa del amor nacida de una concha, por lo que se le asociaban virtudes acuáticas y amorosas[19]. En menor medida había collares de falso coral[20], granates y nácar.

12 A. ARANDA HUETE, *La joyería en la corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid, 1999, p. 728.

13 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 2617, f. 251r. Murcia, 26 de junio de 1796.

14 M. BANDRÉS OTO, *El vestido y la moda*. Barcelona, 1998, p. 345; P. MULLER, *Jewells in Spain. 1500–1800*. Nueva York, 1972, p. 161.

15 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 6075, f. 43v. Cartagena, 1 de febrero de 1785.

16 M. TEJEDA FERNÁNDEZ, *Glosario de términos de la indumentaria regia y cortesana en España. Siglos XVII y XVIII*. Málaga, 2006, p. 45.

17 Relación de los bienes que aportó Catalina Lizana Martínez a su matrimonio con José Brujal, bajonista de la catedral de Murcia. AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 3432, sin foliar [s/f]. Murcia, 7 de enero de 1749.

18 También se imitaban con cera. En el recibo de los bienes dotales que Francisca Martínez, hija de Casimiro Martínez, notario de la curaduría eclesiástica de la Diócesis de Cartagena, llevó a su matrimonio había: "dos rastras de collar, uno imitando a coral y otro de perlas de cera". AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 4284, ff. 26r–29v. Murcia, 24 de enero de 1806.

19 R. RÍOS LLORET y S. VILAPLANA SANCHÍS, "Las joyas como alegorías y símbolos", en P. MULLER et. al., *La cultura ceñida. Las joyas en la pintura valenciana siglos XV al XVIII*. Catálogo de la exposición. Valencia, 2000, p. 146.

20 En el área noroccidental, en zonas como Salamanca, León y Extremadura, el coral era muy estimado, de hecho existía una tipo de collar realizado con todas las sartas de coral rojo denominado

Los collares estaban compuestos por los hilos, vueltas, rastras o sartas, las piezas o cuentas y los extremos, dijes o caídas. En la documentación aparecen collares de entre una y siete vueltas. Según algunos ejemplares conservados y atendiendo al análisis de diversos investigadores, estos hilos podían consistir, bien en varias vueltas que rodeaban el cuello, bien en una sola vuelta larga a la que se fijaban diversas sartas concéntricas en tamaño decreciente, dando lugar a un collar con falsas vueltas[21].

Otra pieza utilizada en la época fue la cadena, un tipo de adorno de cuello más arcaizante que el collar y que se diferenciaba de éste principalmente por llevar eslabones en lugar de cuentas, almendras, etc. Las cadenas podían llegar hasta la cintura y fueron consideradas como un atributo de la nobleza, de hecho, la mayoría de las inventariadas en esta época –a excepción de las cadenas delgadas de longitud media de las que solían colgarse amuletos, relicarios u objetos devocionales– aparecen vinculadas a personajes procedentes de familias de abolengo, llegando a alcanzar altas tasaciones. Por ejemplo, la hija del Marqués de Salas aportó a su matrimonio una "cadena gruesa de oro de peso de dos onzas en seiscientos reales de vellón" y "una cadena de oro de veinte y tres quilates de quatro varas de largo y hechura muy delicada en novecientos reales de vellón"[22]. Generalmente realizadas en oro de alta calidad, algunos ejemplares documentados procedían del extranjero. Al respecto citar cuatro cadenas que se detallaron en el inventario de los bienes del regidor Juan Pedro Flórez y su mujer María de Arrieta, originarias de tres lugares diferentes del mundo, que demuestran el interés de los propietarios por seguir las tendencias en boga en una etapa caracterizada por la apertura y aprecio a lo exógeno:

> *dos cadenas de oro fabricadas en Indias con cinco onzas y quatro adarmes en mil seiscientos y ochenta reales de vellón* (…) *una cadena de oro fabricada en Génova con peso de once adarmes en doscientos y veinte reales de vellón* (…) *una cadena de oro fabricada en París de peso de once adarmes en doscientos y veinte reales de vellón*[23].

Por su valor y representatividad se consideraban un apropiado regalo de bodas

"coralada". Al coral, fundamentalmente el rojo por su vinculación con la sangre, se le atribuían poderosas propiedades protectoras y curativas. Desde antiguo venían apreciándose sus virtudes para curar los trastornos estomacales o las enfermedades de los ojos, restañar la sangre, proteger de los rayos o prevenir el alunamiento. C. ALARCÓN ROMÁN, *Catálogo de amuletos del Museo del Pueblo Español*. Madrid, 1982, p. 28; J. RIVIÈRE, *Amuletos, talismanes y pentáculos*. Tortosa, 1974, p. 270.

21 C. HERRANZ RODRÍGUEZ, "Introducción", en A. CARRETERO PÉREZ (coord.), *Joyas populares: Museo del Pueblo Español*. Madrid, 1984, pp. 7–13; O. CAVERO y J. ALONSO, *Indumentaria y joyería tradicional de La Bañeza y su comarca*. León, 2002, pp. 217–218.

22 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 6075, f. 43r. Cartagena, 1 de febrero de 1785.

23 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 2384, ff. 478r–531v. Murcia, julio de 1799. Véase P. ANDUEZA UNANUA, "La joyería masculina a través de la galería de retratos de virreyes del Museo Nacional de Historia (México)". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* nº 100 (2012), pp. 77–79.

entre los altos estratos. Tendencia que, en algunos casos, asumieron las clases medias. En la carta de dote de Francisca Sola Castillo, que se casó con el maestro alarife José Mirete, se citó "una cadena de oro que Mariano Vázquez su padrino ha regalado a la novia en el día de la celebración del matrimonio de peso de diez y nueve adarmes en quatrocientos y setenta reales de vellón"[24].

Asimismo, se refieren varias cadenas "de cuello" para mujer, entre las que se encuentran las de bejuquillo. Por ejemplo, entre los bienes que Concepción Tavares Macarty dejó a su hermana Ángela se hallaba "una cadena de oro de bejuquillo en seiscientos y setenta y tres reales de vellón"[25]. Este modelo hacía referencia a una cadena pequeña de oro, traída de tierras orientales, que se ponían las mujeres a modo de collar. Fue un objeto representativo en la ruta del galeón de Manila desde principios del siglo XVII, caracterizado, además de por su reducido tamaño, por estar realizado en hilo de oro trenzado[26].

También se citan rosarios de cuello, si bien, hay que mencionar que resulta difícil diferenciarlos de los que se llevaban en la mano, aunque parece que la mayoría respondían a este último uso. En la documentación notarial no suele especificarse su destino, no obstante a veces una misma persona conservaba varios ejemplares, mencionando que sólo uno o dos de ellos eran para cuello. Cuestión que indica, probablemente, que la mayoría de los rosarios inventariados eran de mano. Por ejemplo, entre los bienes que Francisca Martínez Pérez, hija del notario de la curaduría eclesiástica Casimiro Martínez, llevó a su matrimonio, se hallaban "dos rosarios engarzados en plata con medalla y cruz de lo mismo", "un rosario anacarado con cruz de lo mismo" y "un rosario de Jerusalén para el cuello"[27]. Sólo en contadas ocasiones se distinguieron específicamente los de mano de los de cuello. Entre los bienes que correspondieron a Juan Parrado y García, hijo de Francisco Jiménez Parrado, Teniente de Navío y de la Armada Real, por la muerte de su madre, se encontraba:

> *Ittem un rosario de mano con cuentas negras engarzado en oro los padres nuestros de lo mismo con siete perlas y tres medallas de oro en seiscientos reales de vellón* (…) *Ittem un rosario para el cuello con cuentas negras menuditas y entre una y otra estrellitas de oro, y un santo Cristo de lo mismo engarzado en oro en quatrocientos y veinte reales de vellón*[28].

La suntuosidad con la que se realizaron algunos modelos llegó a convertirlos en otro de los objetos de adorno con que gustaban las damas aderezarse. Es por este

24 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 2619, f. 192v. Murcia, 16 de mayo de 1798.

25 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 4303, f. 295r. Murcia, 22 de septiembre de 1802. Concepción Tavares fue la esposa de José María Ferro Melgarejo, Regidor de Murcia, e hija de Diego Tavares, Mariscal de Campo de los Reales Ejércitos, y María Macarty, "Tenienta de aya que fue de las Serenísimas Señoras Infantas de España".

26 Y. KAWAMURA, "Envío de unos bejuquillos de oro de China por la ruta del galeón de Manila", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, p. 351.

27 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 4284, ff. 26r–29v. Murcia, 24 de enero de 1806.

28 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 5882, f. 31v. Cartagena, 14 de junio de 1765.

motivo que a veces se refieren rosarios como sinónimos de collares, porque se lucían como si de una joya más se tratase: "collar o rosario de perlas finas con cruz de oro guarnecida de perlas"[29]. El uso de este tipo de rosarios de colgar de gran tamaño estuvo en principio (siglos XVI–XVII) influenciado por la iconografía de las vírgenes, santas y beatas, costumbre que asumieron las viudas como símbolo de luto[30]. Sin embargo, la mentalidad dieciochesca en la que el deleite y la exhibición fueron señas identificadoras de las altas esferas, ciertos usos antaño destinados a satisfacer la piedad, se reconvirtieron o quedaron contaminados por las costumbres profanas. Los rosarios de cuello eran un buen complemento de ostentación al tratarse de unos elementos susceptibles de ser contemplados como verdaderas obras de joyería, tanto en las cuentas como en los extremos que pendían de ellos, tales como relicarios, cruces o medallas[31].

Extremos, pinjantes o colgantes de las joyas de cuello

Apuntados los tipos de alhajas de cuello, resta analizar las piezas que colgaban de ellos. El extremo que con mayor asiduidad lucieron las murcianas en el cuello en esta época fue la cruz, alhaja que generalmente hacía juego con los pendientes o las pulseras. Algunas llevaban crucifijo, no así otras, las cuales, por lo general, estaban guarnecidas de diamantes, rubíes, perlas, aljófares, espejuelos y piedras de colores o falsas, engarzadas en oro, plata, nácar o latón. La cruces se llevaban en el cuello, el pecho, pendiendo de los brazos en *brazaleras*, en las muñecas colgando de los rosarios y suspendidas de dijeros o pretinillas, aunque su diseño se insertaba también en otro tipo de alhajas como en broches, sortijas, hebillas, relicarios, corazones, etc. Se trató, por tanto, de uno de los motivos preferidos en la joyería culta y popular debido a la confluencia de su valor devocional, protector y ornamental[32]. En ocasiones el término resulta equívoco en lo relativo al lugar del cuerpo en que se colocaban, no obstante, hay ejemplos en los que se especifica que eran "de cuello" o se inventarían junto a collares o cadenas. También aparecen cruces junto a castañas, manos de tejón o campanillas, lo que induce a discernir que se utilizarían como amuletos protectores suspendidas de los ceñidores. Sin embargo, lo más frecuente es que no se refiera su destino en el ornato del cuerpo, pero cabe pensar que la mayoría de las cruces inventariadas eran de cuello o pecho, debido a sus dimensiones, pesos y partes.

Ciertos modelos de cruces para gargantilla presentaban un esquema similar al de los pendientes, formadas por dos o tres cuerpos, consistiendo el último en la cruz

29 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 3737, f. 285v. Murcia, 30 de agosto de 1791.

30 E. FERNÁNDEZ MERINO, *La Virgen de luto. Indumentaria de las dolorosas castellanas*. Madrid, 2012, pp. 109–111.

31 L. ARBETETA MIRA, "Precisiones iconográficas sobre algunas pinturas de la colección del Museo de América, basadas en el estudio de la joyería representada". *Anales del Museo de América* nº 15 (2007), pp. 165–167.

32 A. CEA GUTIÉRREZ, "La cruz en la joyería tradicional salmantina. Sierra de Francia y Candelario". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* nº 51/ 2 (1996), p. 185.

propiamente dicha. En Murcia, lo más común en este tipo de alhajas era la estructura en dos partes según los siguientes esquemas: botón–cruz ("cruz de diamantes con botón y pendientes en seiscientos y cincuenta reales de vellón"[33]); lazo–cruz ("cruz y lazo cuadrado de oro guarnecida con diamantes rosas en quatrocientos y siete reales a los cuales agregados ciento diez y siete reales por el valor del oro valen quinientos ochenta y uno reales de vellón"[34]) y roseta–cruz ("cruz de oro engastada en perlas con roseta de lo mismo en ochenta y dos reales de vellón"[35]).

En lo que se refiere a las partes de la cruz, la documentación aporta datos en lo respectivo al palo, los brazos o lados, la corona, las goteras o pendientes, la imagen de Cristo y la hechura del reverso. Lo más común es que las cruces presentaran corona, a manera de copete, en el centro de unión de ambos travesaños, coronando al Cristo o independiente cuando la cruz no llevaba imagen: "cruz con corona y caída de plata sobredorada y piedras ordinarias en seis reales de vellón"[36]. Según Aranda Huete a partir de la década de los cincuenta este elemento estaba pasado de moda, ya que las cruces que lo incorporaban comenzaron a denominarse "de hechura antigua"[37]. La "caída" citada en el ejemplo anterior, también denominada "pendiente", hacía alusión a las goteras que colgaban de los brazos o de ambos extremos del palo central, las cuales podían consistir en lágrimas, almendras, palomitas o pequeñas jarras[38]. Los brazos eran lisos, afiligranados, calados, embutidos o guarnecidos con gemas o perlas. Algunos llevaban "asientos" que servían de soporte y cubrición a las piedras con objeto de que no se desprendieran.

También se citan varias cruces "con Cristo y Concepción", sin especificar más. En este caso pueden darse tres interpretaciones: que llevaran por la cara o el anverso la hechura de Jesús y por la espalda o el reverso la de María, que la Virgen apareciera también en el anverso a los pies de Cristo sobre la media luna o que se situara pendida en una medalla en el extremo inferior de la cruz. Dentro de las cruces que solían llevar ambas representaciones se encuentran las de Caravaca. Estos modelos se llevaban como accesorios, pero también se colocaban en urnas en el interior de las viviendas y en los tejados como talismán protector contra los rayos, el fuego, algunas enfermedades como la rabia y las complicaciones en los alumbramientos. A lo largo de los siglos, estas cruces reprodujeron la forma de los estuches–relicario que custodiaron la reliquia de la Vera Cruz de Caravaca[39]. La devoción hacia la reliquia

33 Inventario de los bienes de María del Arca, viuda de Bernabé Alcayna, brigadier de los Reales Ejércitos. AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 2721, ff. 67r–71r. Murcia, 1773.

34 Inventario, aprecio y partición de los bienes de Diego Guillén Valladolid, jurado del Ayuntamiento de Murcia. AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 2872, f. 390r. Murcia, 4 de julio de 1798.

35 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 5672, f. 300v. Cartagena, 15 de diciembre de 1772.

36 AHPMU, Protocolos Notariales, Signatura 2947, ff. 108r–166v. Murcia, 16 de marzo de 1771.

37 A. ARANDA HUETE, ob. cit., p. 1075.

38 A. CEA GUTIÉRREZ, ob. cit., p. 205.

39 Véase M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Algunos aspectos sobre la Santísima y Vera Cruz de Caravaca en las artes". *La Cruz de Caravaca, expresión artística y símbolo de fe*. Murcia, 1997, pp. 36 y ss.

caravaqueña desbordó los límites de la península extendiéndose por Centroeuropa y América[40]. Tipológicamente se trata de una cruz de doble brazo o patriarcal que, según cuenta la leyenda, trajeron en el siglo XIII unos ángeles al sacerdote Chirinos, preso del rey moro Abu–Seit, para que pudiera oficiar una misa, hecho que propició la conversión al cristianismo de cuantos estaban presentes. Por este motivo, algunos ejemplares conservados incorporaron en el reverso la citada escena, incluyendo al sacerdote junto con algunos monaguillos.

En la documentación murciana las referencias a este tipo de cruces son bastante parcas en detalles, mencionándose el material –la mayoría de plata– y, en algunas ocasiones, la forma y las hechuras: "cruz de Caravaca de plata doble con Cristo y Concepción en treinta y quatro reales de vellón"[41]. Al igual que las anteriores, podían llevar la Virgen a los pies de Cristo o en el reverso[42]. Según se observa en las piezas–testigo, algunos modelos presentaban ángeles tenantes sosteniendo el palo central y llevaban la leyenda *Domine memento mei* o incluían diversos símbolos de la Pasión, denominados "improperios" o "estigmas", como la corona de espinas, los dados, la túnica, la lanza y la esponja o las tenazas. Otros modelos iban calados, con oquedades en las que se insertaban diferentes reliquias, o disponían de un doble armazón que se podía abrir para depositar en su interior los vestigios de santidad[43].

Cabe añadir que, en ocasiones, únicamente se aludía a la figura de Cristo y no a la cruz: "collar de perlas de siete rastras y Cristo de oro en quatrocientos reales de vellón"[44]; "cadena de plata con un santo Cristo en veinte y ocho reales de vellón"[45].

Otros extremos de carácter devocional que pendían de los collares eran las medallas, las cuales también se colocaban en dijeros, rosarios o sobre la indumentaria, en este último caso en los denominados "atados" o "manojos". En la documentación se refieren medallas de la Virgen con advocaciones como la de Montserrat, el Pilar y Nieva, y de santos como Santiago, santa Elena –relacionada con la devoción del *lignum crucis*–, san Nicolás, san Miguel y san Antonio. Algunas de estas piezas presentaban la advocación en bulto o hechura figurada –bastante común en medallas de san Antonio y san Miguel–, lo que generaba ciertos errores a la hora de definirlas. Por ejemplo, se cita "una imagen de plata de nuestra Señora del Pilar en nueve reales"[46] que seguramente hiciera referencia al tipo citado. Probablemente la representación de la Virgen no era plana sino de bulto, motivo por el que se deno-

40 D. MESSNER, "La Cruz de Caravaca en Centroeuropa" y J.A. MELGARES GUERRERO, "La Cruz de Caravaca en América", en J.M. SERRANO CLIMENT (coord.), *La ciudad en lo alto. Caravaca de la Cruz*. Catálogo de la exposición. Murcia, 2003, pp. 117–120 y 123–129.

41 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 3736, s/f. Murcia, 2 de julio de 1790.

42 En ejemplares conservados en el Museo de Bellas Artes de Murcia, la Virgen suele aparecer en la espalda de la pieza. M.A. GUTIÉRREZ GARCÍA, "Joyería doméstica, sentimental y religiosa. Fondos del Museo de Murcia". *Imafronte* nº 14 (1998/1999), p. 98.

43 O. CAVERO y J. ALONSO, ob. cit., p. 234.

44 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 4044, f. 377v. Murcia, 10 de agosto de 1768.

45 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 5971, f. 398v. Cartagena, 12 de diciembre de 1795.

46 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 3736, s/f. Murcia, 2 de julio de 1790.

minó "imagen" en lugar de "medalla". En otras ocasiones, en lugar de aludir a la tipología de la pieza de colgar, directamente se dejaba constancia de la advocación y el material, hecho muy común con la Soterraña de Nieva. Entre las escasas joyas que tenía José Parreño Pras, se hallaban "docena y media de broches de plata, dos cruces, una Soterraña, un par de charreteras y un relicario todo de plata en ochenta reales de vellón"[47].

Los medallones aparecen con menos frecuencia. Estas joyas eran más grandes que las medallas, tenían forma de caja y portaban objetos de recuerdo, retratos o pinturas religiosas. Según analizó Herradón en La Alberca, los medallones de la época de factura popular presentaban imágenes realizadas en técnicas diferentes pero siempre de contenido sacro[48]. En cambio, en Murcia los medallones no revestían este carácter devocional, pues no se alude a la representación religiosa de los mismos. De la mayoría se dice que eran de oro o plata y que llevaban piezas de carácter meramente decorativo o retratos: "medallón de piedras de Francia montado en plata con un ramo en medio en quarenta y cinco reales de vellón"[49]; "medallón con retrato en quarenta reales de vellón"[50]. Se prefería denominar "relicario" a los medallones que contenían imágenes sagradas, llevaran o no reliquias[51]. El culto a las reliquias adquirió un notable refuerzo tras el Concilio de Trento en el que se intentaron paliar los ataques de los protestantes que consideraban la devoción a los *vestigia* como idolatría, criticando a su vez, entre otras cuestiones, el afán de lucro por el que se movía la Iglesia Católica al incentivarlas, llegando en algunas ocasiones a presentar falsificaciones de modo que no decayeran sus ingresos[52]. En dicho Concilio trataron de solucionarse estos problemas, haciendo especial hincapié en la erradicación de la superchería en lo relativo a los supuestos milagros que obraban ciertas reliquias, en la persecución de los fraudes, en las excesivas ganancias que para algunos generaban y en la falta de decoro que se producía en algunas fiestas con motivo de la exposición o veneración de las reliquias[53].

La importancia concedida a las reliquias que Trento revitalizó hizo que durante los siglos XVI y XVII tanto las parroquias, iglesias, comunidades como los particulares mostraran un enconado empeño en su obtención[54]. En los inventarios de

47 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 4718, ff. 509r–523r. Murcia, 7 de mayo de 1800. La advocación de esta Virgen fue tan popular en medallas que llegó a convertirse en un modelo específico dentro de las mismas: "medalla de plata llamada Soterraña en veinte reales de vellón". AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 2385, ff. 923r–926v. Murcia, 29 de noviembre de 1799.

48 M.A. HERRADÓN FIGUEROA, *La Alberca. Joyas*. Madrid, 2005, pp. 74–75.

49 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 5652, f. 225r. Cartagena, 1 de julio de 1791.

50 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 4736, f. 620v. Murcia, 23 de abril de 1808.

51 Cuestión ya apuntada por L. ARBETETA MIRA, *La joyería española…* ob. cit., p. 37.

52 J.F. JORDÁN MONTES, "Las reliquias en el mundo cristiano. Introducción etnográfica e histórica", en A. GONZÁLEZ BLANCO (ed.), *El culto a la Santísima y Vera Cruz y el urbanismo en Caravaca y su término municipal*. Murcia, 1999, pp. 55–56.

53 G. SÁNCHEZ REYES, *Relicarios novohispanos a través de una muestra de los siglos XVI al XVIII*. Tesis doctoral, México, 2004, pp. 39–40.

54 Sobre el culto a las reliquias a partir de la Contrarreforma en España véase M. ARIAS MARTÍNEZ, "Sobre el relicario hispano contrarreformista: reflexiones acerca de un protoespacio exposi-

bienes son habituales los relicarios de pecho que las gentes portaban por devoción, pero también por sus cualidades protectoras contra enfermedades y otros males. Para analizar estos objetos, en primer lugar hay que distinguir entre los que realmente llevaban una o varias reliquias y los que aún no conteniéndolas, tenían una tipología concreta, característica de los relicarios de colgar. Estos últimos pueden considerarse como medallones–relicario. Los relicarios de cuello, llevaran o no reliquias, eran metálicos, generalmente ovalados –aunque también los había rectangulares, ochavados, redondos, acorazonados, etc.– tenían una o dos ventanas o vidrieras, circundadas por un cerco o cerquillo, en las que se insertaban reliquias o láminas con representaciones de Cristo, la Virgen o algún santo y llevaban una argolla en la parte superior para penderla de una cadena o cinta[55]. En el siglo XVIII fue habitual que el marco de los relicarios se cubriera con formas vegetales o pedrería engastada: "san Antonio en su relicario con quatro diamantes rosas y otros tantos amatistas y su cadena" en ciento treinta reales de vellón[56].

Las piezas de estas características que sí llevaban reliquias propiamente dichas solían denominarse "relicario con reliquias", sin especificar más[57]. En algunas ocasiones sí se citaba el tipo de elemento sagrado que albergaban como huesos, firmas de Santa Teresa y, principalmente, *Lignumcrucis*. Los trozos de madero de la cruz de Cristo gozaron de gran popularidad entre la población, tratándose de la reliquia que más tenían los murcianos entre sus bienes. Generalmente los relicarios que los contenían eran de plata, y, en menor medida de oro[58], habiendo grandes, medianos y pequeños. Estos ejemplares llevaban entre uno y cuatro fragmentos de la cruz: "relicario de plata con quatro lignum crucis en treinta reales"[59]. Un modelo típico en España de relicario de colgar con *lignumcrucis* tenía forma ovalada, llevaba la reliquia en el centro del anverso colocada en una cruz sobre tela e iba flanqueada

tivo", en M. CALVO DOMÍNGUEZ, (coord.), *En olor de santidad: relicarios de Galicia*. Santiago de Compostela, 2004, pp. 81–93. En la Diócesis de Cartagena fue especialmente notorio el interés que mostró el Obispo Sánchez Dávila en el culto y la obtención de reliquias, llegando a un publicar en 1611 un tratado para regular la veneración de las mismas, aplicando las teorías tridentinas. De igual forma, fue el artífice de que se trajeran a Murcia, entre otras, las reliquias de San Fulgencio y Santa Florentina. Véase C. BELDA NAVARRO, *Mirabilia*. Murcia, 2002, pp. 30–33. Desde Roma Belluga también envió una serie de importantes reliquias a la Catedral de Murcia, procedentes de catacumbas y santuarios italianos. M. PÉREZ SÁNCHEZ, "El culto regenerado", en C. BELDA NAVARRO (dir.), *Luis Belluga y Moncada. La dignidad de la púrpura*. Murcia, 2006, pp. 49–67.

55 A. CEA GUTIÉRREZ y P. GARCÍA MOUTON, "Joyas para la mujer en las Cartas privadas de emigrantes a Indias, 1540–1616", en M. MARÍN (ed.), *Tejer y vestir. De la Antigüedad al Islam*. Madrid, 2001, p. 345; P. ANDUEZA UNANUA, "La colección de joyas devocionales del convento de agustinas recoletas de Pamplona", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009, pp. 66–68.

56 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 6075, f. 43r. Cartagena, 1 de febrero de 1785.

57 En lo relativo a las reliquias de santos, fueron pocos los casos en los que se especificaron los nombres de los mismos: "relicario mediano de plata con reliquias de santa Cecilia en once reales". AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 4043, s/f. Murcia, 18 de diciembre de 1735.

58 "un lignum crucis puesto en relicario engarzado de oro con cadena de lo mismo". AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 4718, f. 226r. Murcia, 6 de julio de 1801.

59 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 2573, f. 167v. Murcia, 28 de julio de 1785.

por otras cuatro reliquias, simbolizando los cuatro evangelios, en tondos situados en posición cruciforme o en cuadrado[60]. Según ciertos ejemplares inventariados y custodiados en museos, el número de reliquias que rodeaban la central podía ser mayor o menor –"relicario de plata con lignum crucis y otras tres reliquias"[61]– e ir situadas alrededor de la misma sin necesidad de ir embutidas en tondos. Habitualmente se trataba de restos óseos o textiles relacionados con santos, los cuales iban identificados con sus correspondientes leyendas.

Otro tipo de reliquia eran las firmas, especialmente la de Santa Teresa de Jesús: "relicario de plata sobredorada con una firma de Santa Teresa de Jesús"[62]. Según Aranda estas firmas sobre tela solían colocarse en relicarios rectangulares, también denominados "tarjetas", que a menudo incorporaban una representación de la santa en papel o en esmaltado a la porcelana[63]. Entre otros lugares, se conservan firmas de santa Teresa en el Museo Nacional de Artes Decorativas, en la catedral de Cuenca, en la de Toledo y el Pilar de Zaragoza[64].

El resto de relicarios hallados en la documentación hacían alusión al modelo descrito con anterioridad de vidrieras y representaciones sacras, sin reliquias propiamente dichas. Entre éstos se encuentran las firmezas, los anagramas, los Agnusdéi –aunque algunos de ellos también incorporaban reliquias–, los corazones, las caras de Dios, también llamadas "Santa Faz" o "Verónica", y, los más habituales, los compuestos por una o dos representaciones de Cristo, la Virgen o determinados santos.

Las firmezas gozaron de fama principalmente en los años centrales del siglo XVII, habiendo pocos ejemplares en las fechas analizadas. Tenían forma triangular en alusión a la Trinidad y solían llevar los anagramas de Jesús y María, generalmente uno por el anverso y otro por el reverso. El único modelo de firmeza hallado en el muestreo se corresponde con "un relicario triangulado con cerco de oro", tasado en doscientos cuarenta reales de vellón, que perteneció a Francisco Vicente de Paz y Salad[65]. Las cifras o anagramas de la Virgen, Jesús y san José también se llevaban como relicarios de pecho. Generalmente el anagrama de María constaba de una "M" y una "A" entrelazadas y coronadas, a veces rodeadas de estrellas o con la media luna debajo. El de Cristo consistía en las letras IHS o JHS, las cuales solían rematarse con una cruz y llevar algunos símbolos de la Pasión alrededor[66]. Por último, el anagrama de san José era JSPH. En la documentación analizada hay pocos relicarios de este tipo, aunque no se descarta que otros modelos pudieran llevar alguno de estos anagramas. Por ejemplo, Teresa Cavanes tenía "un relicario de Jesús y María en sesenta y cinco reales" y "un relicario de Jesús, María y José de plata en cincuenta

60 A. CEA GUTIÉRREZ, ob. cit., pp. 218–219.

61 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 2613, f. 50v. Murcia, 6 de abril de 1792.

62 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 3737, f. 285v. Murcia, 30 de agosto de 1791.

63 A. ARANDA HUETE, ob. cit., p. 1134.

64 L. ARBETETA MIRA, *La joyería española…* ob. cit., p. 98.

65 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 3336, f. 24r. Murcia, 31 de octubre de 1760.

66 A. CEA GUTIÉRREZ, *El Tesoro de las Reliquias. Colección de la Abadía cisterciense de Cañas*. Catálogo de la exposición. La Rioja, 1999, pp. 168–169.

reales"[67]. Cabe mencionar que aunque no se denominaran "anagrama" o "cifra", se distinguían de los que llevaban imágenes en que en las descripciones de estos últimos solía aludirse a las láminas que llevaban las representaciones pictóricas: "relicario grande con su cadena de plata sobredorada con lamina de Jesús y María en quarenta y cinco reales de vellón"[68].

También se citan relicarios "con forma/hechura de corazón". La forma acorazonada fue común en joyas de pecho como petos y veneras, habiendo también corazones que se colocaban en las pretinillas o en los escapularios y escudos. Esta hechura tenía una doble vertiente: amorosa y religiosa. Por ejemplo, el La Alberca eran habituales los corazones de novia que las mujeres solían colocar en el lado izquierdo del pecho o en los collares como amuleto de amor[69]. En lo que respecta a su valor religioso, a menudo llevaban representaciones en el anverso y el reverso comunes en los relicarios de pecho: "dos corazones de pasta de Agnus Dei"[70]; "corazón de plata con la cara de Dios y un escudo de Nuestra Señora del Carmen"[71].

La cara o caras de Dios, también denominadas "Santa Faz", "Santo Rostro" o "Verónica" fueron un tema habitual en los relicarios de colgar en alusión a los velos que la Verónica utilizó para enjugar la sangre y el sudor de Cristo en el Calvario. El Santo Rostro de época bizantina de la catedral de Jaén era uno de los más venerados, junto con el de Alicante y el Vaticano. Aunque algunos relicarios llevaban tres rostros en referencia a los tres velos, lo más habitual era que únicamente apareciera una cara. En el ámbito murciano solían inventariarse como "santa Faz" o "cara de Dios": "relicario dorado con una santa Faz en veinte reales de vellón"[72]; "relicario de la santa Faz con un pedazo de cadena en ocho reales"[73]; "una cara de Dios engarzada en plata en tres reales"[74]. Por lo general, estos modelos tenían el fondo del anverso negro donde se colocaba el santo rostro dorado. La imagen de Cristo podía incorporar mayor o menor detalles, habiendo algunos ejemplares enteramente negros con la forma del rostro sagrado, otros colocados sobre un paño y otros rodeados de los martirios de la Pasión[75].

A pesar de que no pueden considerarse reliquias propiamente dichas, los Agnusdéi fueron utilizados con frecuencia en las joyas–relicario[76]. Como indican Cea Gutiérrez y García Mouton, su uso estuvo tan arraigado que "el contenido pasó a denominar al continente"[77]. Consistían en unas pastas de cera bendecidas por el Papa con una

67 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 2863, ff. 208r–256v. Murcia, 17 de abril de 1790.
68 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 4044, f. 378r. Murcia, 10 de agosto de 1768.
69 M.A. HERRADÓN FIGUEROA, ob. cit., p. 177.
70 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 2383, ff. 32r–63v. Murcia, 20 de junio de 1798.
71 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 3698, s/f. Murcia, 14 de marzo de 1766.
72 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 2947, s/f. Murcia, 6 de febrero de 1771.
73 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 4694, ff. 286r–302v. Murcia, 22 de diciembre de 1804.
74 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 3803, ff. 419r–424r. Murcia, 20 de enero de 1772.
75 Véase A. CEA GUTIÉRREZ, *El Tesoro…* ob. cit., pp. 170–172.
76 G. SÁNCHEZ REYES, ob. cit., pp. 98–99.
77 A. CEA GUTIÉRREZ y P. GARCÍA MOUTON, ob. cit., p. 345.

representación del cordero de Dios en el anverso, sentado sobre los siete sellos, con la banderola de San Juan Bautista y con la leyenda "Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo" en latín, incorporando, a su vez, las siglas del Papa, su nombre y el año del pontificado. En el reverso solía colocarse a Cristo Crucificado, la Virgen, un santo, o alguna referencia alusiva a la festividad que se estuviera celebrando. Desde la Edad Media al Agnus se le asociaban diversidad de poderes contra múltiples males o enfermedades, entre los que se encontraban su capacidad para acabar con las tentaciones demoníacas y de los malos espíritus, combatir padecimientos físicos como la gota, proteger a las parturientas y a sus criaturas e impedir los estragos de los desastres naturales[78]. Se trataba de un objeto que aunaba –al igual que otras piezas como los *lignum crucis*– varios significados en los que se entremezclaba lo sagrado con lo profano, pues era utilizado por devoción, como amuleto y talismán y como pieza de adorno. Los relicarios que contenían Agnus hallados en la documentación eran de plata y a veces presentaban bordados. Por ejemplo, entre los bienes que Fulgencia Poveda aportó como dote cuando se casó con Fernando Cervantes, miembro de la Real Armada, se encontraban "dos relicarios engarzados en plata, el uno con un Agnus Dei y el otro con San José y la Virgen en setenta y quatro reales"[79].

Este último ejemplo sirve para analizar el último tipo de relicario comentado con anterioridad, es decir, aquél que incorporaba una o dos representaciones religiosas según tuviera una o dos ventanas. Se trata del grupo más nutrido en el muestreo[80], predominando las estampas o láminas sacras, aunque también podían albergar figuras de cera: "relicario de plata con sus vidrieras y una pasta y una estampa del Nacimiento"[81], o de bulto: "relicario de plata con la hechura de san Agustín en ocho reales" y "relicario de plata con la hechura de Nuestra Señora en diez reales"[82].

Cuando se menciona una única advocación, se corresponde con un relicario de una sola ventana, llevando la parte posterior lisa: "relicario del Señor Salvador con cerco de plata labrado en veinte reales"[83]. En cambio, dos advocaciones aluden a un relicario de doble ventana o vidriera: "relicario de oro con cadena de lo mismo con san Jerónimo y la Concepción en quinientos reales de vellón"[84]. También se inventariaron cercos o cadenas de relicario sueltos: "cerco de relicario con su cadenita de plata"[85]; "cadena mediana para relicario"[86].

78 M.A. HERRADÓN FIGUEROA, "Cera y devoción. Los Agnusdei en la colección del Museo Nacional de Antropología". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* nº 54/1 (1999), pp. 214–218.

79 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 6484, f. 67r. Cartagena, 14 de marzo de 1801.

80 El Marqués de Lozoya, al analizar los relicarios del Museo del Pueblo Español, también comentaba que era el tipo más numeroso de la colección, aunque apostillaba "sólo con cierta amplitud de criterio se les puede aplicar la palabra «relicario»". J. CONTRERAS LÓPEZ DE AYALA, *Catálogo de la colección de relicarios*. Madrid, sin datar, p. 7.

81 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 2673, f. 233v. Murcia, 13 de agosto de 1743.

82 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 3210, f. 337r. Murcia, 9 de octubre de 1767.

83 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 3336, f. 24r. Murcia, 31 de octubre de 1760.

84 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 3236, s/f. Murcia, 12 de agosto de 1773.

85 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 2818, f. 411r. Murcia, 15 de noviembre de 1762.

86 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 3736, s/f. Murcia, 2 de julio de 1790.

De carácter civil y religioso, otra joya que podía llevarse pendiente de los collares o cadenas eran los hábitos, veneras o encomiendas que portaban los hombres de estamentos privilegiados para atestiguar la nobleza de su linaje. En los documentos consultados se citan veneras de órdenes militares y religiosas. Por ejemplo, Pedro Buendía y Ortega, Caballero de la Orden de Santiago y Veedor de las Real Fábricas de Pólvora de Murcia, tenía varias veneras de su orden, de diferentes tamaños y ornatos:

> *venera grande con diamantes guarnecida con su botón de lo mismo* (4517), *venera de Santiago con su botón de oro esmaltado mediana guarnecida de diamantes y rubíes* (587), *venera de Santiago de piedra de ágata con dos cruces de oro y cadenilla* (180), *venera de Santiago de oro esmaltada de amatistas con su botón de los mismo* (481), *venera de Santiago con su botón y pasador de plata guarnecido todo de claveques* (45), *venera de Santiago de acero* (30)[87].

Estas insignias podían llevarse colgando de cordones o cadenas, por lo que presentaba asas, o a modo de broche con pasadores, generalmente en forma de botón o lazo. Las había de diferentes formas con perfiles recortados, circulares, cruciformes y en forma de concha o venera, característica de los hábitos de Santiago. A finales del siglo XVII se pusieron de moda las formas triangulares acorazonadas y era habitual que presentaran el reverso esmaltado o "a la porcelana". Los diseños del Setecientos incorporaban roleos vegetales y motivos florales típicos del manierismo tardío, mezclados con hojarascas de gusto barroco, guarnecidos de ricas gemas[88].

En cuanto al resto de extremos que pendían de los collares o cadenas, hay que decir en primer lugar que también eran utilizados como joyas de pecho sobre el vestido, lo que dificulta discernir si se trataban realmente de extremos o iban asido al traje, principalmente porque no suelen citarse junto a cadenas o collares. Entre ellos destacan las porcelanas y las joyas, las primeras generalmente con imágenes devocionales y las segundas con representaciones profanas, con motivos geométricos o vegetales, características de la joyería culta[89]. El término "porcelana" proviene de un tipo de esmalte "blanco con alguna mezcla de azul" de inspiración francesa que se puso de moda en el siglo XVII[90]. Este tipo de piezas solían presentar escenas religiosas en un centro engastado en metal que se rodeaba con pedrería de mayor o menor calidad: "porcelana con pintura de san Juan con

87 Entre paréntesis la tasación en reales de vellón. AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 4043, s/f. Murcia, 18 de diciembre de 1725.

88 L. ARBETETA MIRA, "Joyas barrocas en los tesoros marianos de Andalucía", en R. SÁNCHEZ–LAFUENTE GEMAR (coord.), *El fulgor de la plata*. Catálogo de la exposición. Córdoba, 2007, p. 135.

89 A. CEA GUTIÉRREZ y P. GARCÍA MOUTON, ob. cit., p. 336.

90 M.J. MEJÍAS ÁLVAREZ, "Evolución de las joyas de pecho en el barroco español: de la *rosa* al *peto*", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia, 2007, pp. 475–476.

cerco de plata de filigrana con esmeraldas en quarenta reales de vellón"[91]; "porcelana de filigrana de plata sobredorada con Nuestra Señora de las Angustias en doce reales de vellón"[92]. No obstante, también había porcelanas que no llevaban representaciones sacras, a las cuales a veces se las cita como sinónimo de "joya": "una porcelana o joya afiligranada grande de oro"[93]. Y, de la misma forma, se ha hallado algún ejemplo de joya con representación religiosa con esmalte de porcelana: "joya guarnecida de perlas con san Francisco de porcelana en ciento y veinte reales de vellón"[94].

La mayoría de las joyas inventariadas estaban realizadas en ricos materiales como el oro, diamantes, esmeraldas, perlas y, en sustitución de estas, aljófares. Algunas pendían de cadenas: "cadena de oro de Indias con una joya de oro en quatrocientos reales de vellón"[95], pero la mayoría estaban destinadas a adornar el vestido en la parte del pecho. Felipa Abat y Ulloa Sandoval y Olmedilla, viuda de Francisco de Borja Fontes y Riquelme, le legó a su hija Juana "un aderezo de diamantes y rubíes, que se compone de pendientes largos, joya para el pecho, broches para las muñecas y dos sortijas"[96]. El acero, de moda a principios del siglo XIX en la joyería culta, comenzó a introducirse a finales del siglo XVIII como rico material para las joyas de pecho. En la carta de dote de María Josefa Benavente, hija del Director de la provisión de víveres de Cartagena, se inventarió "una Joya de acero con un retrato en medio para el pecho que le regaló su tía Eugenia de Madrid en trescientos reales de vellón"[97].

El diseño de alhajas en forma de rosa, especialmente en joyas de pecho, había gozado de notable fama desde mediados del siglo XVII entre la realeza y la nobleza[98]. Estas rosas consistían en un motivo redondeado con el centro destacado por medio de un botón. Se lucían solas o coronadas con morrión, copete, corona o lazo e iban guarnecidas de perlas o pedrería. Se trata de una tipología que se fue desarrollando a lo largo del Setecientos, dando lugar a otros modelos como los alamares y, principalmente, los petos. En la documentación murciana dieciochesca se denominan "rosetas" o "rosillas", tratándose de un diseño presente en pendientes y zarcillos, sortijas y anillos, manillas o pulseras, colgantes y piezas de pecho. Por ejemplo, Vicenta Villalta donó en su testamento a su biznieta Catalina Sedre Guillot "una cadena de oro con roseta de diamantes"[99]. Otro tipo de rosas eran las que tenían ventanas en el centro con una representación religiosa, por lo que estaban a medio

91 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 3336, f. 24r. Murcia, 31 de octubre de 1760.
92 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 2702, f. 377v. Murcia, 30 de septiembre de 1774.
93 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 2649, f. 22r. Murcia, 2 de marzo de 1783.
94 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 2361, ff. 20r–24v. Murcia, 9 de enero de 1787.
95 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 2341, f. 135r. Murcia, 19 de octubre de 1773.
96 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 4303, f. 225v. Murcia, 1 de julio de 1802.
97 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 5652, f. 225r. Cartagena, 1 de julio de 1791.
98 M.J. SANZ SERRANO, "Las joyas en la pintura de Velázquez". *Goya* nº 277–278 (2000), p. 248.
99 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 4222, f. 1083r. Murcia, 26 de febrero de 1800.

camino entre los adornos devocionales y los relicarios[100]. Es probable que varias de las porcelanas citadas con anterioridad tuvieran este diseño.

A finales del siglo XVII este tipo de joyas derivaron en dos modelos utilizados principalmente en los primeros años del siglo siguiente. Los copetes o lazos que solían coronar las rosas adquirieron protagonismo y mayor tamaño, lo que dio lugar a las grandes corbatas de pecho de diversos cuerpos, usadas por las damas desde los años noventa del Seiscientos. Las rosas, por influencia de los petos se fueron estrechando y alargando, incorporando, en algunas ocasiones, la silueta en forma de corazón, al estilo de las veneras[101]. En la época analizada aparecen pocos lazos independientes, a diferencia de lo que ocurría en la primera mitad de la centuria[102]. A mediados del siglo XVIII en Murcia los lazos se llevaban formando parte de pendientes, pulseras, hebillas de zapatos y como uno de los cuerpos de las cruces de colgar.

En la primera mitad del Setecientos las damas ilustres preferían adornar su pecho con petos o petillos triangulares enjoyados, compuestos generalmente por varios cuerpos, derivados de las corbatas de lazos con largas puntas. No obstante, a medida que pasaron los años y fueron penetrando las modas francesas, los petos que se lucían eran generalmente textiles. De hecho, no se han hallado en el ámbito murciano referencias a petos metálicos en la época tratada. Pero también hay que tener en consideración, como apuntó Arbeteta, que esta pieza recibía varias denominaciones, incluida la genérica "joya", y que los modelos de peto formados por diferentes cuerpos a veces se desmontaban y se inventariaban de manera independiente[103]. De esta forma, es probable que varias de las "joyas" comentadas con anterioridad, incluyendo algunos ramos, aludieran a los petos.

* * * *

Como se apuntó, en una época caracterizada por el influjo de las modas extranjeras, las cuales no sólo llegaban de Francia, sino también de Inglaterra durante los últimos años del siglo XVIII, destaca el predominio de los alhajas de cuello de factura tradicional, con una fuerte carga devocional y simbólica. Únicamente las personas vinculadas a los estratos más poderosos de la población contaban con ejemplares más modernos, realizados en ricas gemas brillantes que adornaban los pronunciados escotes que se llevaban con las prendas exógenas. No obstante, otros sectores de población, como maestros de oficios enriquecidos, comerciantes o altos funcionarios,

100 P. ANDUEZA UNANUA, "Joyas personales, alhajas para la casa y libros para el alma: el inventario de los bienes de los duques de Granada de Ega en el siglo XVIII". *Príncipe de Viana* nº 247 (2009), p. 278.

101 L. ARBETETA MIRA, *La joyería española…* ob. cit., p. 171.

102 J. NADAL INIESTA, "La joyería murciana en el primer cuarto del siglo XVIII". *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, p. 449.

103 L. ARBETETA MIRA, "El peto, la joya por antonomasia en la España del siglo XVIII", en J. RIVAS CARMONA, J. (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy* 2007. Murcia, 2007, pp. 42–43.

también hicieron gala de estas tipologías para cuello, que combinaban con joyas tradicionales. Unas piezas que, pese a venir utilizándose tiempo atrás para satisfacer la devoción, podían ser susceptibles, a su vez, para detentar el lujo y la exhibición de los nuevos tiempos, como sucedía con determinados modelos de rosarios.

Un ejemplo de joyería masculina: empuñaduras de bastón del violinista Pablo Sarasate

IGNACIO MIGUÉLIZ VALCARLOS
Universidad de Navarra

A lo largo de la historia, la moda ha supuesto un concepto cambiante y en constante evolución, transformándose según el devenir de los acontecimientos y los gustos del momento, adaptándose a los diferentes estilos y situaciones. Por lo general ha sido la moda femenina la que ha marcado las pautas de los cambios y la que ha centrado el interés de los investigadores. Sin embargo, también la moda masculina ha experimentado la misma evolución que la femenina, adaptando el vestuario de los hombres a la distintas necesidades y estilos a lo largo del tiempo[1].

Esta evolución se va a mostrar de manera vertiginosa a lo largo del siglo XIX y principios del XX, ya que gracias a los cambios experimentados por la sociedad debido a la Revolución Francesa y a la Revolución Industrial, va a provocar un sustancial cambio en las jerarquías sociales y en el papel de los hombres. Se va a producir el ascenso de la burguesía, que en determinados países va a sustituir a la nobleza en cuanto al dictamen de modelos a seguir. Las rígidas normas impuestas por la aristocracia a lo largo de la historia van a dejar paso a los nuevos valores aportados por los burgueses, que sin embargo, van a acabar adoptando la etiqueta y normas sociales de las clases altas para desenvolverse en lado más social de la vida. Como es lógico, todos estos cambios van a suponer también transformaciones en la manera de vestir de los hombres, que van a sustituir los aparatosos trajes de etiqueta y las recargadas vestiduras anteriores a la revolución francesa, para adaptar modas más prácticas, que

1 F. CHENOUNE, *A history of men´s fashion*. Paris, 1993.

permitían una mayor libertad de movimientos, más acorde con las actividades del hombre moderno, todo lo cual se enfatizará a caballo entre los siglos XIX y XX, durante la *Belle Époque*[2].

Igualmente, los nuevos usos en las modas y costumbres de la vestimenta masculina nacidas a lo largo del siglo XIX van a provocar también un cambio en las piezas de joyería usadas por los hombres. Así, veneras y encomiendas de órdenes militares, lazos y corbatas, hebillas y cadenas, empuñaduras de espadas, etc… que constituían las principales alhajas masculinas a lo largo del Antiguo Régimen van a dejar paso a joyas más a la moda, que hablen de la elegancia del caballero, desligado ya de las rancias jerarquizaciones de tiempos pretéritos, como relojes y leontinas, pasadores de corbata o empuñaduras de bastón.

Así, el hombre de la *Belle Époque* es un diletante, amante de las artes y del *savoir faire*, del buen vivir. El ritmo de la vida ya no lo marca la aristocracia con sus rígidas tradiciones, sino que es una potente burguesía la que toma el pulso de los salones, la que dicta las modas y el ritmo de la sociedad. Paris se convierte en cabeza de este nuevo mundo, imitado por el resto de capitales europeas y americanas. La alta sociedad de estas ciudades seguían las pautas marcadas por la urbe francesa, no sólo en modas, sino también en formas de vida. Y París impone un nuevo arquetipo masculino, cuyo paradigma fue Boniface, "Boni", de Castellane (1867–1932), conde de Castellane–Novejean[3], el dandy por excelencia, despreocupado, vividor, caballero, elegante, refinado, conocedor de las artes, que sabía moverse en los salones y círculos burgueses y aristocráticos.

Este ambiente social cosmopolita y amante de los placeres de la vida se desenvolvía en un contexto donde primaba el buen gusto, el amor por el lujo y la exquisitez en los detalles, se vivía a la moda, y proliferaban las joyas y los complementos realizados en ricos materiales. Esta abundancia de objetos de lujo y joyería venían auspiciados por la abundancia de gemas, sobre todo tras los descubrimientos de minas de diamantes en Sudáfrica, que inundo el mercado europeo de gemas, de gran tamaño y excelente calidad, que eran consumidos con avidez por el gran mundo[4].

Y España no va a ser ajena a este movimiento, en una época en la que los avances industriales y en los transportes permiten no sólo que las novedades nacidas en París, capital de ese mundo de lujo y esplendor, lleguen rápidamente a todos los puntos del planeta, sino que también la burguesía y aristocracia española viajen a la ciudad gala, así como a otros puntos de Europa, se relacionen con el gran mundo y compren esos artículos de lujo en los lugares de origen, siendo clientes habituales de marcas como Cartier, Falize, Boucheron o Chaumet. Pero tal era el potencial de la clientela hispana que unas décadas antes, durante el reinado de Isabel II, muchos de estos joyeros se trasladaban puntualmente a Madrid, abriendo algunos de ellos establecimiento en la capital, como Mellerio o Pizzala[5].

Dentro de las alhajas que esta sociedad consumía nos encontramos con las tradi-

2 Íbidem, pp. 65–134.
3 E. MENSION–RIGAU, *Boni de Castellane*. Paris, 2008.
4 H. BARI, C. CARDONA y G.C. PARODI, *Diamanti. Arte, Storia, Scienza*. Roma, 2002.
5 L. ARBETETA MIRA, *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII*. Madrid, 2000, p. 67..

cionales joyas femeninas, que como es natural se adaptan a los gustos imperantes en la moda del momento. Piezas que van desde las más ricas y deslumbrantes, para su uso en las grandes fiestas y acontecimientos sociales de la temporada, como *parures*, *demi parures*, tiaras, *sautoirs*, o *devant de corsages*, hasta las más habituales de uso diario, caso de las sortijas, pendientes o brazaletes. Y junto a las anteriores nos encontramos con obras que ejemplarizan ese gusto por el lujo y las cosas bellas que caracterizan a esta sociedad, piezas de carácter útil y práctico de uso diario que en estos momentos se realizan también en ricos materiales, como empuñaduras de sombrillas y parasoles, impertinentes, abanicos, polveras y cajas de maquillaje, etc… Y este gusto por el lujo y lo exquisito no se va a limitar sólo al mundo femenino, también la joyería masculina va a experimentar un importante desarrollo, con la ejecución de alhajas habituales en la indumentaria masculina, como cadenas y leontinas, *chatelaines*, alfileres de corbata, sellos o botonaduras, a las que se añaden otras más exóticas como cajas de cigarros y tabaqueras, tarjeteros, portalápices, y empuñaduras de bastón.

Y es que el bastón constituía un complemento masculino de gran importancia, usado ya desde la antigüedad, donde era empleado de manera utilitaria como apoyo para caminar y como arma defensiva, pasando a convertirse en un elemento de poder como bastón de mando, con una simbología ligada a la autoridad y potestad del portador. Durante la Edad Moderna esta pieza mantuvo su relación con el poder, siendo usado como bastón de mando por civiles y militares, además de figurar como signo de distinción en las clases privilegiadas, siendo habitual la inclusión de este complemento en retratos masculinos junto con la espada. Será a lo largo del novecientos, cuando el uso de esta última quede relegado en la indumentaria masculina, cuando el bastón adquiera mayor importancia, como complemento indispensable del caballero, convirtiéndose algunos, como los aquí estudiados, en verdaderas joyas, realizados con los más ricos materiales.

De esta forma, a caballo entre ambos siglos, los bastones se convierten en el complemento indispensable de todo caballero, variando sus formas y materiales desde los más sencillos, realizados en madera, hasta los más ricos, aquellos que incorporaban en su manufactura metales nobles y gemas. Además, se desarrollo también un gusto por las piezas "extravagantes", realizadas con gemas raras y formas caprichosas, de tal forma que por ejemplo Tiffany ofrecía en stock a finales de siglo piezas realizadas con jade, cristal de roca, topacios y oro y plata esmaltada. Esta misma casa unos años antes incluía en su catálogo piezas desde los 10 a los 300 dólares, mientras que las obras más ricas, realizadas con metales nobles y pedrería, superaban los 500 dólares[6].

Pablo Sarasate (1844–1908)[7]

Pablo Sarasate es una de las grandes figuras de la música no sólo navarra sino

6 C. PHILLPIS (ed.), *Bejewelled by Tiffany (1837–1987)*. Londres, 2007, p. 195.
7 J. ALTADILL, *Memorias de Sarasate*. Pamplona, 1909.

también española y universal. Insigne violinista que se formó en Galicia, primero en Santiago de Compostela, con el primer violín de la catedral, y posteriormente en Pontevedra. Gracias a su prometedor futuro fue becado por la condesa de Espoz y Mina, Juana de La Vega (1805–1872), coruñesa viuda del general navarro Francisco Espoz y Mina (1781–1836), con una beca para ampliar sus conocimientos en Madrid, donde nuevamente fue becado, esta vez por la reina Isabel II, para proseguir sus estudios en París, ciudad a la que se trasladó en 1856. Al año siguiente de su llegada a la capital francesa obtuvo el primer premio de violín del conservatorio de París, lo que le abrió las puertas de todas las salas de conciertos, comenzando su brillante carrera como concertista de violín que le llevó a tocar por todo el mundo, recibiendo lo máximos honores y reconocimientos.

La fama que alcanzó como virtuoso violinista hizo que ofreciese conciertos en las grades salas no sólo europeas, sino también americanas, donde era aclamado por el público, siendo posteriormente recibido por las principales dignidades de la ciudad. Entre ellas se encontraban gobernantes y monarcas, a los que también ofrecía conciertos privados en sus palacios, lo cual le permitía disfrutar de la intimidad de los diferentes miembros de las casas reales, además de que por lo general estas sesiones privadas también eran recompensadas con la entrega posterior de un rico presente al violinista, habitualmente una joya. Muchas de estas piezas fueron posteriormente legadas por Pablo Sarasate para formar el museo que el ayuntamiento de Pamplona pensaba dedicar al insigne violinista, donde hoy en día se custodian estas alhajas, que incluyen sortijas, alfileres de corbata, relojes, pitilleras o empuñaduras de bastón. Aunque también entre las pertenecías del genial violinista se contaba con otra serie de "joyas", como dos violines Stradivarius, uno regalado por la reina Isabel II y otro comprado a Gand y Bernadel, uno de los cuales legaría a su muerte al Real Conservatorio de Música de Madrid, junto a la cantidad de 25.000 francos para constituir un premio de violín, que posteriormente se convirtió en el Premio Nacional de Violín.

Entre las joyas que Sarasate legó al ayuntamiento pamplonés se encuentran doce bastones con ricas empuñaduras realizadas con metales nobles y piedras preciosas. La moda masculina de finales del siglo XIX y principios del siglo XX otorgaba gran importancia al bastón[8]. Todo aquel que se apreciase de ser un dandy durante los años de la *Belle Époque* debía dominar el uso de este complemento de la vestimenta masculina, tan importante como el sombrero, que además de ser utilizado para apoyarse, realzaba la elegancia y el refinamiento de quien lo portaba. Pero lo peculiar de estos complementos se centraba en sus empuñaduras, que podían ser desde las más modestas, realizadas con la misma madera que la caña, hasta las más ricas realizadas con ricos materiales, oro, plata, marfiles o piedras preciosas, algunas de ellas calificadas de extravagantes, con la inclusión de piedras duras y formas caprichosas[9]. Todas las grandes casas joyeras del momento, Fabergé, Cartier, Tiffany, Falize, La-

8 F. CHENOUNE, ob. cit., pp. 65–134.
9 C. PHILLPIS (ed.), ob. cit., p. 195.

lique, Ansorena[10], etc…, realizaron piezas de este tipo, que tenían su paralelo en la moda femenina en las empuñaduras de sombrillas y parasoles, utilizando metales nobles los esmaltes, la pedrería fina, y las piedras semipreciosas y duras, materiales orgánicos, etc… En algunas de ellas vemos como las diferentes casas joyeras repiten y copian modelos, lo cual podemos apreciar en el esmalte *guilloché* que recubre muchas de las obras de Fabergé copiado posteriormente por Cartier.

Sarasate no fue ajeno a las modas de su tiempo, y como caballero conocedor del gran mundo y de sus costumbre, utilizó el bastón como complemento, formando una colección, no sólo con piezas por él adquiridas, sino también regaladas por sus admiradores. "*Sus bastones: he aquí otra curiosidad en la que el más exigente y el más ambicioso, el más modesto y el más excéntrico podrían satisfacer sus caprichos, piedras preciosas, calados y repujados, oro y plata, nácar y marfil, cañas y maderas las más singulares, de todo se encuentra allí y a formar ese surtido, abigarrado entre lo valioso, concurrieron poderosos personajes, admiradores complacientes; amigos reconocidos. Sarasate no ha sido constante en ese su capricho; (como en ningún otro) y después de traer al lado de sus alhajas, los más estimables de sus bastones, ha ido regalando otros a sus amigos y contertulios*"[11]. Sin embargo, Sarasate no debía ser constante en sus aficiones, y tampoco lo fue en el coleccionismo de bastones, tal y como se desprende de este texto, ya que mantuvo consigo parte de la misma, al parecer las piezas más ricas, regalando el resto a amigos y conocidos. A pesar de esa inconstancia, Sarasate mantuvo hasta su muerte su afición a los bastones, manteniendo el grueso de su colección en su casa de París y llevando siempre consigo varias de estas piezas.

Dada la fama que alcanzó el violinista fueron numerosos los admiradores que quisieron obsequiarle con ricos presentes. Sin embargo pronto debió trascender la fama de austero del pamplonés, tal y como publicaba, según Altadill, un periódico extranjero "*El insigne violinista, que nada tenía de vanidoso y mucho de simpática sencillez, no usaba joya alguna de las infinitas que poseía, testimonio de admiración y agradecimiento de aficionados y sociedades á las que con frecuencia prestaba su generoso concurso el artista incomparable. No gustaba del empleo de esas alhajas, que guardaba arrinconadas en el olvido, y esto que pasaba desapercibido al principio, hizo pensar más tarde a los que se satisfacían en rendirle tributos valiosos de reconocimiento, qué clase de recuerdos serían los que menos disgustarían al eminente Sarasate, poco propicio á recibir regalos*"[12]. Muchas de estas alhajas que el perio-

10 A. VON SOLODKOFF, *Masterpices from the House of Fabergé*. Nueva York, 1984, pp. 25 y 140; G. VON HABSBURG, *Fabergé imperial craftsman and his world*. Londres. 2000, pp. 153, 164–165, 187, 201, 285, 295 y 341, y *Fabergé revealed at the Virginia Museum of Fine Arts*. Richmond, 2011, pp. 356–361; H. NADELHOFFER, *Cartier*. San Francisco, 2007, pp. 100–101; N. VASSALLO E SILVA y J. CARVALHO DIAS, *Cartier 1899–1949. La evolución de un estilo*. Lisboa, 2007, p. 192; C. PHILLIPS (ed.), ob. cit., pp. 188–194; S. HARRISON, E. DUCAMP y J. FALINO, *Artistic luxury. Fabergé. Tiffany. Lalique*. Cleveland, 2008, p. 6; K. PURCELL, *Falize. A dinasty of jewelers.* Londres, 1999, p. 212; y L. ARBETETA MIRA, *Ansorena. 150 años de joyería*. Madrid, 1995, p. 59.

11 J. ALTADILL, ob. cit, p. 396.

12 Ibídem, pp. 431–432.

dista menciona fueron legadas posteriormente al ayuntamiento pamplonés, donde todavía se conservan[13]. Pero seguía el relato del periodista indicando que si bien Sarasate no lucía estas alhajas si en cambio gustaba de coleccionar y usar bastones, que pronto se convirtieron en uno de los obsequios habituales de sus seguidores, "*Averiguaron la predilección que tenía por los buenos bastones, y dieronse todos a regalárselos en abundante número y excelente calidad. De este modo Sarasate se encontró en poco tiempo con una valiosísima y artística colección de bastones, que es famosa en España y el extranjero. Es el obsequio que con más agrado aceptaba y que más usaba. En su valiosísima colección había bastones de todas las clases y de todos los países. La mayoría de ellos fueron regalados al rey del violín por sociedades benéficas extranjeras, en cuyos conciertos tomó parte con frecuencia y gratuitamente Pablo Sarasate*"[14].

A pesar de lo que hoy nos pueda parecer, el regalo de alhajas como muestra de aprecio fue algo habitual entre las clases acomodadas, incluyéndose los regalos a artistas tras un concierto. Tal y como señala Arbeteta Mira, dentro del concepto de joya entraban muchas más tipología y variedad de lo que hoy contamos propiamente como joya, incluyéndose "*Broches con iniciales, cadenas de relojes, leontinas de chaleco, tabaqueras, cajas de cigarros, portalápices, tarjeteros, frascos y todo género de adminículos para hombres y mujeres constituían el mundo de las sorprendentes habilidades de finos artesanos*"[15]. Obviamente no fue Sarasate el único artista que recibió semejantes regalos, de hecho, en septiembre de 1896, tras un concierto en San Sebastián con la orquesta del Gran Casino, al músico navarro se le regaló una cartera con cantoneras de plata, y en el centro, una cartela también de plata en la que se leía "*La Orquesta del Gran Casino a Sarasate – Septiembre de 1896*", mientras que el donostiarra Enrique Fernández Arbós (1863–1939), también violinista, fue obsequiado con "*un preciosos bastón con puño de oro en el que va grabado el nombre del artista, y una cartera análoga a la anterior*"[16].

Tal era la afición que Sarasate tenía por los bastones, que los enseñaba orgulloso a los distintos visitantes que acudían a su casa, lo cual fue motivo de que surgiesen anécdotas y bromas, puntualmente recogidas no sólo en las memorias de Sarasate escritas por Altadill, sino que incluso llegaron a publicarse en la revista Blanco y Negro del diario ABC en 1918, diez años después de la muerte del músico navarro[17].

Sarasate siempre llevaba consigo en una bastonera portátil varias de estas obras, que usaba asiduamente como complemento, tal y como nos señala Altadill "*llevaba casi siempre consigo los siguientes: Uno de ébano, con rico puño de plata labrada y una ancha faja de acero, en la que se halla incrustada en oro la Jota navarra. Según*

13 En su mayor parte estas alhajas responden a tipologías clásicas de joyería masculina, como pueden ser sortijas, alfileres de corbata, botonaduras, relojes con leontinas o pitilleras.

14 J. ALTADILL, ob. cit, p. 432.

15 L. ARBETETA MIRA, *Ansorena… ob. cit*., pp. 17–18.

16 *La Vanguardia*. Barcelona, 19 de septiembre de 1896, p. 6.

17 J. ALTADILL, ob. cit., pp. 433–434; y *Blanco y Negro*. Madrid, 10 de noviembre de 1918.

la dedicatoria, es regalo de la orquesta del Gran Casino de San Sebastián. Sarasate lo donó para premio en la tómbola celebrada hace años en esta capital, con un objeto benéfico. Otro de puño de oro con un topacio rodeado de brillantes, regalo de S. M. la Reina Madre. Otro al que sirve de puño un precioso zafiro blanco, ejemplar rarísimo, engarzado en brillantes. Otro con puño de "claro de luna", circundado de brillantes. Dos malaquitas, puños y conteras de Eibar, de gran valor artístico. Otro con notable piedra "lapislázuli", para puño, en forma de esfera. Otro caña de marfil, de una sola pieza y puño de piedra de "lapislázuli". Otro con puño cristal de roca, de color rosa. Otro con diversidad de esmaltes, de Rusia, de muchísimo mérito. Otro con puño de venturina, engarzado en oro. Otro con puño esférico; incrustaciones de Eibar. Otro con una cabeza de pollino, tallada en marfil, para puño. Este bastón usaba el día 12 de Julio de 1908 en la corrida de toros que bajo su presidencia y en su obsequio se celebró en esta capital el día de su glorificación; es una verdadera obra de arte, que Don Pablo regaló al primer teniente Alcalde Don Javier Arbizu. en gratitud por el papel de consejero del Presidente, que había desempeñado. Otro de caña con puño de oro, regalo de la embajada Española en Viena. Dos con puños de piedras preciosas de la Siberia, de distintos colores. Y no recordamos de más, no pudiendo por tanto asegurar fueran los únicos que guardase el estuche portátil de bastones, que tanto estimaba y con tal esmero cuidaba"[18]. A pesar de la riqueza de los bastones mencionados, vemos como no todos los conservó hasta el final de sus días, ya que algunos de ellos fueron regalados o donados por el propio Sarasate con diferentes fines, como el entregado por la orquesta del Gran Casino de San Sebastián, que tenía incrustada en oro la letra de la jota navarra sobre una banda de acero, y que cedió a una tómbola benéfica de Pamplona, quizás en 1903, cuando escribió al alcalde de la ciudad ofreciendo uno de sus bastones para ser sorteado[19]. O el que dio al primer teniente de alcalde de Pamplona, don Javier Arbizu, tras usarlo en la corrida de toros del 12 de julio de 1908, celebrada bajo su presidencia y en honor a él, la última que se celebraría en vida de Sarasate[20]. Del resto de piezas aquí mencionadas no todos acabaron siendo donados por su propietario al ayuntamiento de Pamplona para conformar el proyectado museo de Sarasate, ya que en la relación de estos bastones que regularmente acompañaban al músico y que cita Altadill, hay varios que no se encuentran hoy día entre los atesorados en dicho museo. Así, los dos bastones de malaquita con puño y contera de Eibar[21], que se consideran de gran valor artístico; el bastón con el

18 J. ALTADILL, ob. cit, pp. 432–433.

19 Ibídem, p. 350.

20 Ibídem, p. 433.

21 Probablemente la referencia a la malaquita, piedra semipreciosa de gran abundancia en Rusia y que se había puesto de moda en la segunda mitad del siglo XIX en los talleres rusos para realizar piezas de artes decorativas, indique que la caña estaba labrada en este material. Mientras que los "*puños y conteras de Eibar*" aludan a que estaban realizados en damasquinado, técnica que estaba viviendo un momento de gran esplendor en esta localidad guipuzcoana gracias al trabajo de Placido Zuloaga. Ejemplos de esta técnica los vemos en un bastón de la propia colección del ayuntamiento de Pamplona, en el museo Zuloaga de Zumaya, o en la colección Khalili. J. SAN MARTÍN, R. LARRAÑAGA, y P. CELAYA, *El damasquinado de Eibar*. Eibar, 1981, J.D. LAVIN, *Arte y tradición de los Zuloaga. Da-*

puño de lapislázuli; otro también con puño de lapislázuli pero con caña de marfil; el bastón con puño de cristal de roca de color rosa; y otro también con empuñadura con incrustaciones de Eibar, esto es, damasquinado[22]. Reconociendo Altadill que dicha relación no es sino una somera parte de la colección de bastones perteneciente al músico, señalando incluso que probablemente no citaba todos los transportados en dicha bastonera portátil. Afirmando sin embargo, que los donados al ayuntamiento pamplonés eran las piezas más selectas de las que conservaba el músico.

Altadill nos cuenta como sin embargo Sarasate no era constante en su afición colectora, regalando muchas de las piezas que formaban su colección. Atestigua esta aseveración una carta del músico al alcalde de Pamplona de 29 de mayo de 1903, en la que ofrecía uno de los bastones de su colección para una tómbola benéfica que se iba a celebrar en la ciudad "*Usted me dirá en que forma debo contribuir a la tómbola de la karmesse. O llevando algunos bonitos bastones de mi colección para la lotería, o remitiéndole a mi llegada alguna cantidad*"[23], lo que nos demuestra no sólo la liberalidad que el músico tenía no sólo con sus bienes en general, sino también con su colección de bastones en particular, sino también los fuertes vínculos que todavía mantenía con su ciudad natal, a la que regresaba todos los años durante una temporada.

Como ha quedado dicho, la intención tanto del violinista, como del ayuntamiento de Pamplona, era abrir un museo honrando la memoria de Sarasate, bajo patrocinio del regimiento pamplonés y con fondos legados por el músico. Entre éstos, el insigne violinista donó obras de pintura, escultura, fotografía, mobiliario y en general gran número de piezas de artes decorativas de su pertenencia, entre ellas numerosas joyas ofrendadas a Sarasate por sus diversos admiradores. Dentro de estas joyas forman un conjunto singular los bastones aquí estudiados, que fueron en su mayoría entregados con destino al museo entre 1905 y 1906:

"*Durante este año y el anterior, se formó la colección de bastones que Don Pablo iba entregando en el Ayuntamiento para el Museo Sarasate, en la que figuran entre otros los siguientes:*

Uno procedente de Calcuta, ébano, marfil calado y plata repujada (regalo de una dama británica). Iniciales P.S. en brillantes.

Otro de análogos materiales con su dedicatoria y fecha 1906, regalo de otra señora de Francfort.

Tres riquísimos y variados bastones regalo de S. M. La Reina Regente de España.

Bastón llamado de Charitonenko.

Id. De mando de un General austriaco del tiempo de Napoleón I, con los emblemas de la época.

Id. De id. Del General ruso Schouvalof.

Id. Regalo del barón Nataniel de Rotchild.

---

masquinado español de la colección Khalili. Bilbao, 1997, pp. 124, 168 y 169.

22 Ibídem.

23 J. ALTADILL, ob. cit, p. 350.

Id de la princesa C de Maeternich.
Dos, regalo del gran pianista Diémer, uno de ellos de caña de la India.
La mayor parte de ellos de pedrería y oro"[24].

Aunque creemos que Altadill confeccionó esta lista en base a las piezas recogidas en el ayuntamiento en el momento de escribir las memorias, ya que él mismo indicó en otros capítulos de las mismas como los dos primeros asientos de la lista fueron recibidos en el ayuntamiento pamplonés en 1907 y 1908 respectivamente. Así, el 5 de julio de dicho año, el alcalde de Pamplona, en nombre del Ayuntamiento, envío un oficio a Sarasate comunicándole que el día anterior había dado cuenta a la Corporación el día anterior "*del nuevo donativo hecho por dicho Sr del reloj, regalo del Casino Español de Méjico, y del bastón de ébano con empuñadura de plata y marfil labrado, de imponderable valor artístico*"[25]. Finalmente, en julio de 1908 añade un nuevo bastón a la colección legada al ayuntamiento, siendo el propio artista quien entrega en mano "*a dicho Museo un rico bastón procedente de la India inglesa, y que le había sido regalado en el año anterior por una elevada dama británica*"[26]. Es de señalar como ambas donaciones son en julio, en los días previos a los sanfermines, fechas en las que Sarasate solía acudir a Pamplona. Igualmente, y si damos por valido lo escrito por Altadill, podemos apreciar como han desaparecido dos de los bastones donados por el músico al ayuntamiento pamplonés, ya que en la actualidad se conservan 12 piezas, mientras que el biógrafo menciona 14.

Empuñaduras de bastón

Como ya ha quedado dicho, entre las alhajas de artes decorativas y joyería regaladas a Pablo Sarasate por sus diversos admiradores se encuentran doce bastones engalanados con artísticas empuñaduras, labrados con diferentes técnicas y materiales, desde los más sencillos a los más ricos. Entre los segundos podemos observar la utilización de metales como la plata y el oro, las piedras preciosas, como diamantes, rubíes, esmeraldas y zafiros, las piedras semipreciosas, como la piedra de luna, el jade o el cristal de roca, y materiales orgánicos como las perlas o el ámbar, o el marfil. Mientras que las técnicas principales son el repujado y el cincelado, existiendo sendos ejemplares que presentan trabajo de esmaltado. Junto a los materiales que encontramos en estas obras, hemos visto como Sarasate también tuvo piezas de otros metales y piedras que no legó al ayuntamiento pamplonés, como lapislázuli o malaquita.

Igualmente, y dado el carácter internacional de la figura de Pablo Sarasate, nos encontramos con diversas procedencias en el origen de estas piezas. De esta forma, junto a obras de las que desconocemos la autoría, podemos ver empuñaduras realizadas por las principales casas joyeras europeas y americanas del momento, como

24 Ibídem, pp. 357–358.
25 Ibídem, p. 366.
26 Ibídem, p. 376.

pueden ser Fabergé, Cartier o Tiffany, cuyo nombre todavía hoy evoca épocas de fasto y lujo, mientras que en el caso de España no faltan Marzo o Ansorena, principales casas joyeras en nuestro país en esa fechas.

También entre los donantes vemos diferentes personalidades de la alta sociedad europea del momento, desde miembros de la realeza y la nobleza, otros artistas o burgueses admiradores del músico navarro. Entre los primeros hay que contar con María Cristina de Austria, reina regente de España, fervorosa admiradora de Sarasate, a quien regaló no solamente los puños de bastón, sino también otras piezas, y para quien el músico ofreció recitales privados en su palacio estival de San Sebastián, la princesa Pauline de Metternich, el barón Nathaniel de Rothschild, el general Schouvaloff, etc… Dos son las piezas regaladas a Sarasate por el pianista Louis Joseph Diémer, mientras que también hay piezas entregadas por donantes de los que tan sólo conocemos su nombre gracias a que son citados por Altadill, así como otras de las que desconocemos el nombre de quien lo entregó al violinista.

Entre los bastones conservados por el ayuntamiento pamplonés podemos apreciar tres tipos de empuñadura. La primera, denominada *Milord*, fue muy habitual en Inglaterra en los siglos XVIII y XIX, extendiéndose su uso por el resto del mundo. Presenta el remate de la parte superior de forma cilíndrica, pudiendo tener el perfil del mismo alabeado o mixtilíneo, jugando también con el remate superior, que puede ser plano o incorporar algún elemento decorativo. La segunda de las empuñaduras sería la de tipo pomo, formando el remate de la parte superior un cuerpo esférico a manera de pomo, pudiendo tener o no virola, cuerpo que une la empuñadura con la caña, adoptando esta diversas formas, generalmente realzando la esfera que forma la empuñadura. Por último, el tercero de los remates que encontramos en estos bastones es la empuñadura arqueada, clásica terminación curva de la parte superior, de gran difusión a lo largo de la historia.

Bastones con empuñadura de tipo *Milord*

La mayoría de los bastones donados por Sarasate al ayuntamiento pamplonés presentan este modelo de empuñadura, que podemos ver en ocho de las doce piezas recogidas. Los encontramos desde las más sencillas, casi carentes de decoración, a otras más ricas adornadas por piedras preciosas y esmaltes, e incluso con el cuerpo formado por una piedra semipreciosa tallada.

El primero de los bastones aquí conservados responde a la segunda de las múltiples acepciones de este término dada por el Diccionario de la Lengua Española "*Insignia de mando o de autoridad, generalmente de caña de Indias*"[27], y no a la acepción más común que identifica y describe a este tipo de piezas "*Vara, por lo común con puño y contera y más o menos pulimento, que sirve para apoyarse al andar*"[28]. Como se puede deducir por su descripción, se trata de un **bastón de man-**

27 *Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española*, T. I, Madrid, 2001, p. 298.
28 Ibídem.

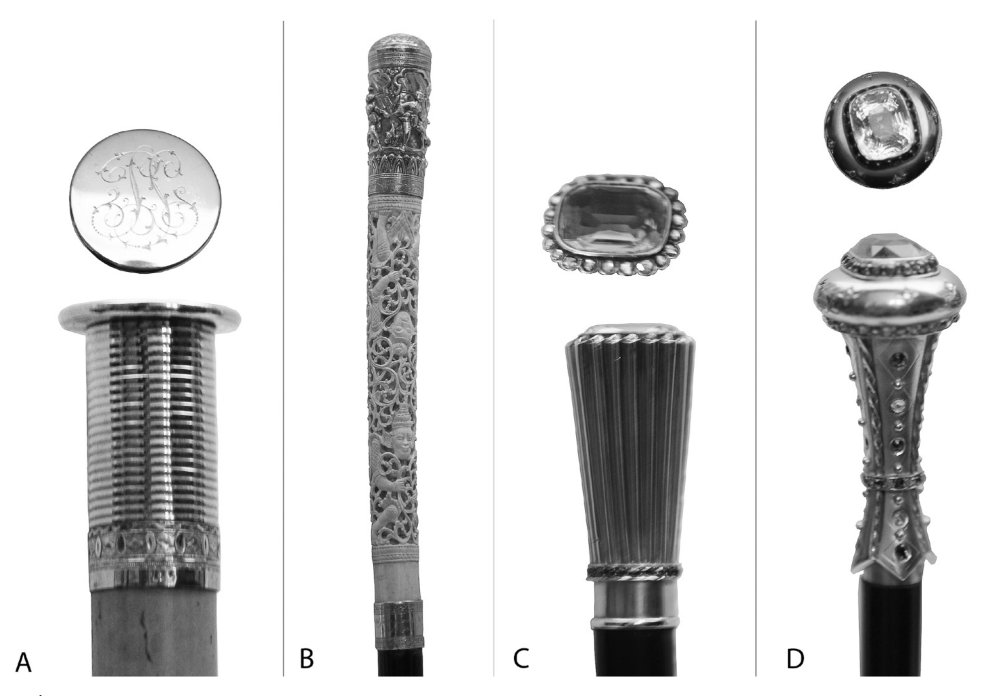


LÁMINA 1. A) *Austria. Bastón de mando. Principios del S.XIX.* B) *India? Bastón con empuñadura de madera marfil y plata. 1906.* C) *Bastón con empuñadura de oro con topacio amarillo. 1890-1905* D) *Bastón con empuñadura de con zafiro blanco 1890-1905. Ayuntamiento de Pamplona.*

do de general, perteneciente a un militar austriaco de época de Napoleón I (lám. 1a), con unas medidas de 90 cm de longitud en la caña y 1,5 cm de radio en la contera por 3 cm de radio en la empuñadura, realizado en madera y oro amarillo. La caña de esta pieza está labrada en madera lacada, lisa y recta, con contera y empuñadura de oro amarillo, la primera troncocónica lisa entre anillos. La empuñadura es cilíndrica, sobre dos anillos volados, el superior con decoración incisa, se sitúa el cuerpo principal, recorrido por una sucesión de molduras convexas, rematado a su vez por un amplio anillo recto volado, que en el plano superior presenta incisas las letras PS, en grafía vegetal, iniciales de Pablo Sarasate. De este anillo superior parte el fiador, formado por dos cordones de hilo de oro terminados en borlas con flecos. Se trata de una pieza de líneas puras y geométricas, donde prima lo estructural, con un perfil sobrio, sin concesiones a adornos superfluos, que se reducen a las molduras convexas del cuerpo principal, y a las iniciales grabadas en el plano superior de la misma, añadido posterior de cuando su obsequio a Pablo Sarasate.

Dadas las características físicas del mismo podemos apreciar que se trata de un bastón de mando, que encajaría con la inclusión por Altadill de una obra de estas

características entre las piezas legadas por Sarasate al ayuntamiento con destino a su museo "*Id. De mando de un General austriaco del tiempo de Napoleón I, con los emblemas de la época*"[29], por lo que habría que datar su ejecución a principios del siglo XIX. Piezas similares a esta y con idéntica función vemos, entre otras, en la Real Academia de la Historia, donde se ha conservado el bastón de mando del Teniente General Pablo Morillo y Morillo, con empuñadura facetada esmaltada, o en la Diputación Foral de Álava, en este caso correspondientes a los Diputados Generales de la Provincia como símbolo de su autoridad[30].

Más elaborada es la segunda de las piezas recogidas, un **bastón de madera, marfil y plata** (lám. 1b), con unas medidas de 92,8 cm de longitud en la caña por 3,5 cm de diámetro en la empuñadura, realizado en madera de ébano, marfil y plata en su color. Presenta caña bipartita, la parte inferior realizada en ébano y la superior en marfil, contera troncocónica y empuñadura de plata en su color. Así, la parte superior de la caña se articula por medio de sendos cuerpos de plata en su color que enmarcan un tercero labrado en marfil. El primero de ellos es cilíndrico de plata con inscripción grabada "*Souvenir d´amitié fidéle au maître de tous les maîtres. Noël 1906*" enmarcada por dos cenefas con motivos vegetales, y sobre éste asienta un cuerpo de marfil tallado con labor de trepano de motivos de inspiración hindú compuesta por elementos vegetales y figuras masculinas, que tienen su replica en la parte interior de la pieza. Mientras que en la empuñadura propiamente dicha, realizada en plata en su color, se disponen sendas cenefas, la primera con decoración incisa de elementos vegetales y la segunda con palmetas vegetales repujadas y un cuerpo con escena figurada de danzantes hindúes, rematado por un cuerpo moldurado de superficie convexa, en la que se inscriben las iniciales P.S.

Gracias a la biografía escrita por Altadill, sabemos que este bastón fue regalado por una de sus admiradoras en la ciudad de Francfort "*Otro de análogos materiales con su dedicatoria y fecha 1906, regalo de otra señora de Francfort*" en la que Sarasate probablemente habría actuado durante la gira que le llevó a varias localidades alemanes en abril y mayo de dicho año, lo que habría dado pie al envío durante las Navidades de este obsequio, tal y como atestigua la inscripción que data el regalo, "*Souvenir d´amitié fidéle au maître de tous les maîtres. Noël 1906*". Si embargo, y a pesar de que Altadill recoge en su biografía que se trataba del regalo de una admiradora alemana, estilísticamente el bastón no ofrece ninguna duda sobre su procedencia hindú, como podemos apreciar gracias a los motivos decorativos que recubren la pieza y a la labor de los mismos, no sólo en cuanto a la labra del marfil, sino también al repujado en plata[31].

Igualmente Altadill menciona en su biografía otras tres bastones realizados en marfil, "*Uno procedente de Calcuta, ébano, marfil calado y plata repujada (regalo*

29 J. ALTADILL, ob. cit., p. 358.

30 J. MAIER, *Real Academia de la Historia. Catálogo del Gabinete de Antigüedades. Antigüedades siglo XVI–XX*. Madrid, 2005, p. 83 y R. MARTÍN VAQUERO, *El Patrimonio de la Diputación Foral de Álava. La Platería*. Vitoria, 1999, pp. 78–79 y 113–114.

31 M.L. NIGAM, *Bijoux indiens*. Paris, 1999, p. 64.

de una dama británica). Iniciales P.S. en brillantes", un "*bastón de ébano con empuñadura de plata y marfil labrado, de imponderable valor artístico*", que fue entregado al violinista por el Casino Español de México, y finalmente un tercero "*Otro, caña de marfil de una sola pieza, y puño de piedra de lapislázuli*"[32]. Tanto el primero como el tercero no pueden ser el aquí estudiado, el primero debido a que se indica que tenía las iniciales en brillantes, de lo cual carece el ejemplar del ayuntamiento pamplonés, y el tercero porque combinaba el marfil en la caña con el lapislázuli en la empuñadura, del cual carece nuestro bastón.

De mayor riqueza son las siguientes piezas, en las que ya vemos la utilización de los metales nobles y las piedras preciosas. El primero de ellos es un **bastón con empuñadura de oro con un topacio amarillo** en la parte superior (lám. 1c), con unas medidas de 92,5 cm de longitud en la caña por 2,5 cm de diámetro en la empuñadura, realizado en madera, oro amarillo y piedras preciosas. Presenta caña recta de madera lacada, con contera troncocónica lisa entre anillos de oro amarillo, y empuñadura articulada por medio de un cuerpo inferior cilíndrico enmarcado por un anillo convexo en la parte inferior, y una cenefa de rubíes calibrados en la superior. Sigue un cuerpo troncocónico recorrido por estrías convexas que en la parte superior presenta engastado un topacio amarillo talla cojín rodeado de una cenefa de diamantes talla rosa embutidos.

Tanto el trabajo como la estética de esta pieza sigue los modelos a la moda en Europa a caballo entre el siglo XIX y el XX, siendo una muestra de la inclusión en las piezas de joyería de piedras de gran formato. De esta forma, en esta empuñadura vemos como la parte superior la ocupa un topacio amarillo, piedra que estaban muy de moda en estos momentos. Altadill cita varias veces este bastón dentro de la biografía del músico navarro, así, entre los bastones que Sarasate usaba habitualmente se encontraba "*Otro de puño de oro con un topacio rodeado de brillantes, regalo de S. M. la Reina Madre*"[33], lo que no deja lugar a dudas sobre la identificación de la donante, la reina María Cristina de Austria (1858–1929), madre de Alfonso XIII. Quizás esta pieza sea la que la reina regaló a Sarasate tras un concierto privado que el violinista, acompañado al piano por Berta Marx y Otto Goldsmicht y al violín por Enrique Fernández Arbós, dio a la familia real el 12 de septiembre de 1900 en la Real Casa de Campo de Miramar, el palacio de verano que la reina tenía en San Sebastián y en el que pasaba la temporada estival, tras el cual la reina le regaló un bastón[34]. Tal y como señala Altadill, todos los años de la regencia de María Cristina, durante la estancia de la Real Familia en San Sebastián, Sarasate ofrecía audiciones privadas para tan ilustres admiradores, en las que también podía estar presente parte de la aristocracia que veraneaba en la ciudad. En todas ellas el genial violinista era obsequiado con regalos por parte de la reina y la familia real[35], en los cuales estaría cuando menos el origen de uno de los bastones custodiados por el ayuntamiento pamplonés.

32 J. ALTADILL, ob. cit, p. 358, 366 y 432.
33 Ibídem, p. 432.
34 Ibídem, p. 284.
35 Ibídem, pp. 284–285.

Esta pieza sigue modelos ya conocidos desde los siglos del barroco para empuñaduras de bastones de mando, ricamente alhajadas y con una piedra de mayor importancia en la tapa superior, como el del rey José I de Portugal conservado en el Palacio de las Necesidades de Lisboa[36]. Sin embargo, en el Ayuntamiento de Pamplona esta obra se ha identificado erróneamente con el "*Bastón llamado de Charitonenko*"[37], que Altadill cita cuando habla de los bastones legados al ayuntamiento entre 1905 y 1906, pieza que quizás podría identificarse con el bastón con empuñadura de esmaltes, nº 3c, que veremos más adelante.

Muy similar al anterior es un **bastón con empuñadura de oro con un zafiro blanco** en la parte superior (lám. 1d), con unas medidas de 88 cm de longitud en la caña por 2,5 cm de diámetro en la empuñadura, realizado en madera de ébano, oro amarillo y piedras preciosas. Presenta caña recta de madera, con contera troncocónica entre molduras de oro, y empuñadura mixtilínea. Ésta está formada por un elemento cilíndrico al que se superpone un cuerpo estrangulado hexagonal biselado, con aristas sogueadas separando los frentes, que presentan decoración de rombos incisos. Estos rombos tienen inscritos diamantes y zafiros, alternando con bolas de oro, todo ello dispuesto en línea vertical, cortada en la parte central por una moldura horizontal con diamantes y rubíes alternos, que se repite en la parte superior. Sobre esta última moldura se sitúa un anillo convexo con decoración geométrica incisa paralela al borde inferior, y estrellas que inscriben diamantes en la parte central, rodeando en el plano superior a un gran zafiro blanco talla cojín rodeado de una cenefa de zafiros engarzados en garras. La talla de las piedras varía desde la talla rosa y brillante que vemos en los diamantes, la talla rosa en los zafiros y rubíes del frente de la empuñadura o la talla cojín del gran zafiro de remate.

Esta pieza ha sido identificada en el ayuntamiento con el bastón regalado a Pablo Sarasate por el barón Nathaniel de Rothschild (1836–1905), miembro de una prolija y acaudalada familia de banqueros de origen judío, con ramas en Francfort, París, Londres, Viena y Nápoles. La familia Rothschild ejerció el mecenazgo de las artes, reuniendo una importante colección, siendo cliente habitual de los grandes joyeros del momento.

La misma estructura que las piezas anteriores presenta un **bastón con empuñadura de oro con piedra de luna**[38] en la parte superior (lám. 2a), con unas medidas de 88 cm de longitud en la caña por 2 cm de diámetro en la empuñadura, realizado en madera, oro amarillo y piedras preciosas. Esta formado por una caña de madera con contera troncocónica y empuñadura de oro amarillo. Esta última, con moldura inferior convexa, presenta en el cuerpo principal una rica decoración incisa de finos rameados en cuyas hojas se insertan diamantes talla rosa antigua. Alternos con estos motivos vegetales se disponen sobre la superficie de dicho cuerpo cabujones de rubíes embutidos. Mientras que en la parte superior de la empuñadura se engasta

36 I. SILVEIRA GODINHO, *Tesouros reais*. Lisboa, 1992, pp. 54–55.

37 J. ALTADILL, ob. cit, p. 358.

38 La piedra de luna es una piedra semipreciosa de la familia de los topacios cuyo uso fue muy habitual en la joyería de finales del siglo XIX.

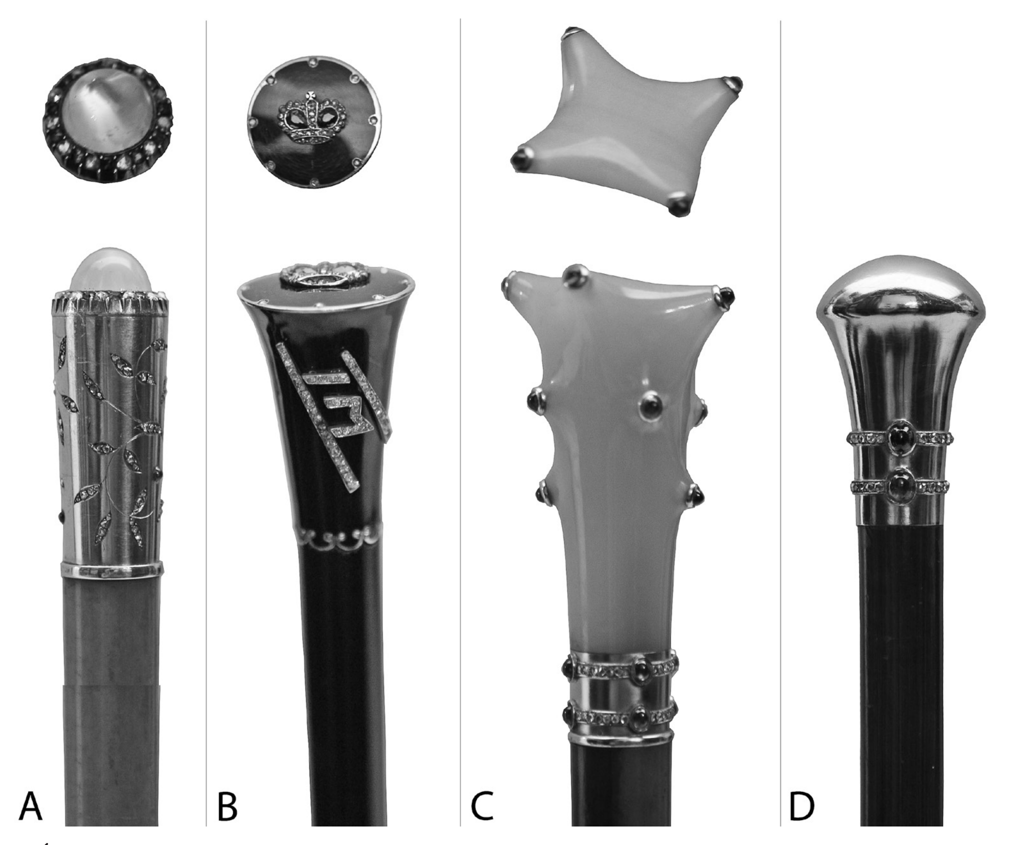


LÁMINA 2. A) *Cartier. Bastón con empuñadura de oro con piedra de luna. 1900.* B) *Bastón con empuñadura de esmalte con corona. 1890-1905.* C) *Tiffany. Bastón con empuñadura de jade. 1895-1905.* D) *Bastón de empuñadura de oro. 1890-1905. Ayuntamiento de Pamplona.*

un cabujón de piedra de luna de color blanco lechoso, enmarcado por una cenefa alterna de diamantes y rubíes talla rosa antigua, engastados en garras.

Altadill menciona esta pieza entre los bastones que habitualmente Sarasate llevaba consigo en su bastonera portátil "*Otro con puño de "claro de luna", circundado de brillantes*"[39]. Y aunque nada dice sobre su origen o donante, en el ayuntamiento se recoge como uno de los bastones regalado a Pablo Sarasate por la reina regente de España, María Cristina de Austria, bastones que Altadill, a la hora de señalar las piezas entregadas por el violinista navarro al ayuntamiento anota como "*Tres riquísimos y variados bastones regalo de S. M. La Reina Regente de España*"[40].

Aunque la pieza no presenta marcas de ningún tipo que nos permita identificar-

39 J. ALTADILL, ob. cit., p. 432.
40 Ibídem, p. 358.

la, podemos atribuir su ejecución a la casa Cartier de París gracias a las similitudes que presenta con un frasco para perfume realizado por dicha joyería en 1900, actualmente en la colección Cartier[41]. Ambas piezas son cilíndricas, rectas, el frasco con la parte inferior realizado en cristal, con la única diferencia de que el remate que en este bastón lo constituye una piedra de luna, en el perfumero lo integra un zafiro, pero en ambas obras en talla cabujón y con la misma disposición arquitectónica. Igualmente se repite la disposición de la cenefa de pedrería que enmarca la gema central, y la decoración incisa de rameados vegetales con hojas que inscriben diamantes, en el caso del frasco de perfume sin los cabujones de rubíes. Desconocemos si la reina habría comprado esta obra directamente a la casa Cartier, que para entonces ya constituía una de las más afamadas joyerías del mundo, con establecimientos en París y Londres, o bien lo habría comprado en alguna de los establecimientos madrileños que comercializaban piezas de otros joyeros, tanto nacionales como internacionales. De esta forma, la joyería Ansorena, una de las proveedoras de la Real Casa, se anunciaba como almacén y taller de joyería y almacén de relojes de bolsillo, y como tal almacén disponía a disposición de su clientela obras de joyería y platería de otras casas internacionales[42].

También de tipo *Milord* es un **bastón con empuñadura esmaltada con corona imperial** en la parte superior (lám. 2b), con unas medidas de 77,5 cm de longitud en la caña y 2,5 cm de diámetro en la empuñadura, realizado en madera lacada, esmalte y piedras preciosas. Presenta caña recta, contera troncocónica de oro amarillo y empuñadura esmaltada. Esta última es troncocónica, con la parte superior alabeada, con una corona imperial dispuesta en el remate. Dicha corona está formada en el aro e imperiales por cenefas de diamantes talla rosa engastados, mientras que el terciopelo rojo central se simula mediante sendos rubíes ovales. Paralelo a la orilla de la empuñadura, y enmarcando el motivo heráldico, se sitúa una fina moldura de oro amarillo en la que se intercalan diamantes talla rosa en engaste circular. En la parte central del frente de la empuñadura se disponen también dos bandas oblicuas que inscriben diamantes talla rosa enmarcando las iniciales I.M., también engastadas en diamantes. Mientras que en el punto de arranque de la empuñadura se dispone una cenefa de ces vegetales que intercalan diamantes talla rosa, muy similar a la situada en la orilla de la parte superior.

Este bastón fue regalado a Pablo Sarasate por la princesa Paulina Cecilia de Metternich (1836–1921), perteneciente a una de las grandes familias de la aristocracia austriaca y húngara, y mecenas de compositores como Wagner o Smetana. Igualmente mantuvo correspondencia con numerosos músicos y compositores, como Wagner, Liszt, Gounod o Saint–Saëns, así como con escritores como Merimeé o Dumas. Amante de la música, la donación a Pablo Sarasate de este rico bastón demuestra que fue también su ferviente admiradora. Desconocemos la autoría del mismo, pero dado que la princesa era un de las figuras relevantes dentro de la alta

41 N. VASSALLO E SILVA y J. CARVALHO DIAS, ob. cit., p. 100.
42 L. ARBETETA MIRA, *Ansorena...* ob. cit., pp. 31–32.

sociedad europea, amén de perteneciente a una de las más importantes familias del imperio austro húngaro, es fácil imaginar que la autoría de la misma correspondería a uno de los grandes joyeros del momento. Quizás esta pieza habría se correspondería con el bastón "*Con puño de venturina engarzado en oro*", que recoge Altadill entre los bastones usados habitualmente por Sarasate[43], debido a la similitud entre dicha piedra y el color verde del esmalte de la empuñadura de este bastón.De gran originalidad es un **bastón con empuñadura de jade** (lám. 2c) con unas medidas de 90 cm de longitud en la caña por 4,5 cm de diámetro en la empuñadura, realizado en madera, jade verde y piedras preciosas. Presenta caña de madera, contera troncocónica y empuñadura también troncocónica de perfil mixtilíneo labrado en una única pieza de jade, que se asienta sobre una virola cilíndrica con moldura convexa inferior y en la parte media dos cenefas de diamantes talla rosa en las que se insertan rubíes cabujón engastados, gemas que también se engastan en el cuerpo de jade de manera aleatoria.

En el ayuntamiento se ha identificado como uno de los bastones regalado por la reina María Cristina a Pablo Sarasate, aunque como ya ha quedado dicho, Altadill es muy escueto en la identificación de estas piezas, ya que tan solo se refiere a ellos como "*Tres riquísimos y variados bastones regalo de S. M. La Reina Regente de España*"[44]. Esta obra es creación de la casa Tiffany de Nueva York, siendo muy similar a una empuñadura de parasol de colección privada realizada por dicha joyería entre 1895 y 1905. En esta pieza se sustituyen los rubíes de la empuñadura de Sarasate por zafiros, añadiendo en la parte inferior de la misma, sobrepuesta a la pieza de jade, un rameado vegetal realizado en oro amarillo, y así mismo, la virola se presenta como un cuerpo cilíndrico liso entre dos molduras convexas, eliminando las cenefas de pedrería que vemos en la empuñadura pamplonesa[45]. Aunque tal y como dijimos la hablar de la pieza nº 2a, desconocemos cual de las tres piezas regaladas por la reina se correspondería con la entregada en 1900.

A caballo entre empuñadura de tipo *Milord* y las de pomo se encuentra un **bastón con empuñadura de oro** (lám. 2d), con unas medidas de 88 cm de longitud en la caña por 3,5 cm de diámetro en la empuñadura, realizado en madera, oro amarillo y piedras preciosas. Presenta caña recta, contera troncocónica entre molduras y empuñadura también troncocónica de paredes alabeadas con la parte superior semiesférica. En el cuerpo inferior de la empuñadura se disponen dos bandas paralelas de diamantes talla rosa que enmarcan respectivamente un zafiro y un rubí en cabujón.

Creemos que esta pieza fue regalada a Pablo Sarasate por el pianista y profesor del Conservatorio de París Louis Joseph Diémer (1843–1919), íntimo amigo del navarro, quien en numerosas ocasiones acompañó en sus recitales al violinista pamplonés. Se encuentra entre los bastones Nuevamente el mismo Altadill lo menciona entre las piezas legadas por Sarasate al ayuntamiento pamplonés "*Dos, regalo del*

43 J. ALTADILL, ob cit., p. 433.
44 Ibídem, p. 358.
45 S. HARRISON, E. DUCAMP y J. FALINO, ob. cit., pp. 6 y 339.

gran pianista Diémer, uno de ellos de caña de la India"[46]. Quizás podría tratarse también de "*Otro de caña con puño de oro, regalo de la embajada Española en Viena*", y que según Altadill, Sarasate llevaba consigo en una bastonera portátil, aunque es de extrañar que de ser este último Altadill no lo mencionase a la hora de hacer el recuento de los bastones entregados al ayuntamiento.

Bastones con empuñadura de tipo pomo

Menor es el número de bastones con este tipo de empuñadura, de forma cilíndrica semejante a un pomo, que encontramos entre las piezas legadas por Pablo Sarasate al ayuntamiento de Pamplona. A este tipo responde un **bastón de ébano con empuñadura de plata** (lám. 3a), con unas medidas de 90,5 cm de longitud en la caña por 4,5 cm de diámetro en la empuñadura, realizado en madera de ébano, plata dorada, en parte perdida, y piedras preciosas. Presenta caña bipartita, con la parte inferior recta y la superior torneada en espirales gallonadas, contera troncocónica y empuñadura de plata en su color articulada por medio de un cuerpo cilíndrico sobre el que se dispone otro esférico. Ambos cuerpos están recubiertos de una rica decoración repujada y cincelada formada por elementos vegetales, rosetas florales y rocallas. En la parte superior de la caña, justo debajo de la empuñadura, se dispone la inscripción P.S. realizada en oro amarillo con diamantes talla rosa engastados. Mientras que en la empuñadura, en una cartela acorazonada se inscribe la inscripción "*Dieu vous garde*".

Dadas las características de la pieza, de gran sencillez, tanto en materiales como en elaboración, siguiendo modelos neobarrocos, podemos fijar la fecha de ejecución de la misma en el último cuarto del siglo XIX, probablemente en Francia, aunque desconocemos la forma en que entró a formar parte de los bienes de Pablo Sarasate. Entre los bastones que menciona Altadill que habitualmente llevaba el violinista consigo o los que donó al ayuntamiento para engrosar los fondos del museo a él dedicado, hay varias piezas que, dada la imprecisión en la descripción, podrían atribuirse a la aquí estudiada. Quizás podría tratarse del bastón que, según Altadill, recibió Sarasate de manos del señor Truchuelo "*El señor Truchuelo le envío un bastón de ébano con puño de oro*"[47], aunque desconocemos la identidad de dicho personaje.

También empuñadura en forma de pomo presenta un **bastón de ámbar con empuñadura de oro** (lám. 3b) con unas medidas de 85 cm de longitud en la caña por 2,5 cm de diámetro en la empuñadura, realizado en ámbar y oro amarillo. Presenta caña cilíndrica labrada en ámbar, contera troncocónica y empuñadura formada por una esfera de oro amarillo con decoración repujada de ces y elementos vegetales, que enmarcan en la parte superior las iniciales P.S. incisas en grafía latina.

Creemos que se trata de una de las piezas regalada a Pablo Sarasate por el pianis-

46 J. ALTADILL, ob. cit., p. 358.
47 Ibídem, p. 83.

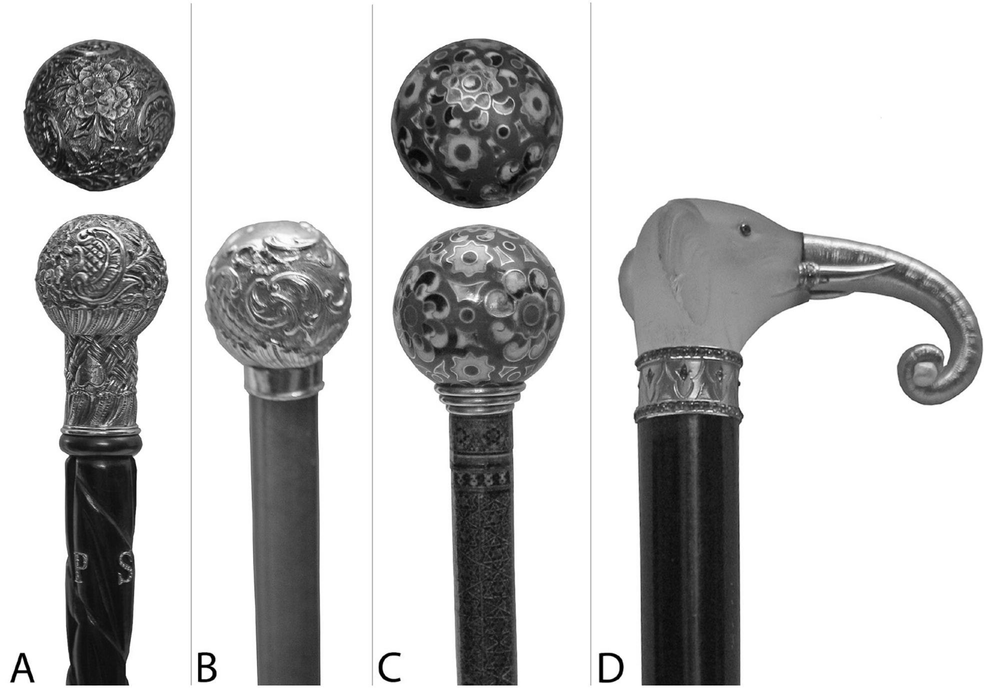


LÁMINA 3. A) *Bastón de empuñadura de plata. 1890-1905.* B) *Bastón con empuñadura de oro. 1890-1905.* C) *Rusia. Bastón con empuñadura de esmaltes.* D). *Fabergé. Bastón con empuñadura con cabeza de elefante. 1890-1905. Ayuntamiento de Pamplona.*

ta y compositor Louis Joseph Diémer (1843–1919), tal y como indica Altadill que cita entre los bastones legados por Sarasate para la formación del museo pamplonés "*Dos, regalo del gran pianista Diémer, uno de ellos de caña de la India*"[48]. Probablemente al referirse a esta obra Altadill confundió debido a su color, el ámbar con la caña de Indias, pasando por alto la riqueza y suntuosidad del material con el que se realizó la misma.

La última de las piezas con empuñadura tipo pomo es un **bastón forrado de papel con empuñadura esmaltada** (lám. 3c), con unas medidas de 82 cm de longitud en la caña por 2,5 cm de diámetro en la empuñadura, realizada en madera forrada de papel de colores, oro amarillo y esmalte. Presenta la caña completamente recubierta de papel con decoración de elementos geométricos, contera troncocónica entre molduras y empuñadura esférica. Esta última se articula por medio de una esfera de oro recubierta de esmalte champlevé sobre virola formada por tres molduras convexas crecientes en oro amarillo. El esmalte presenta un rico colorido, así, sobre un

48 Ibídem, p. 358.

fondo rojo se dispone una decoración de rosetas florales y elementos geométricos en blancos, verdes, azules y amarillos.

Altadill al nombrar los bastones de uso habitual del violinista cita entre ellos uno con esmaltes "*Otro con diversidad de esmaltes, de Rusia, de muchísimo mérito*"[49], que quizás podría referirse al aquí estudiado. Posteriormente, al enunciar los bastones donados al ayuntamiento anota un "*Bastón llamado de Charitonenko*", que se correspondería con el aquí estudiado, una obra de procedencia rusa regalada a Sarasate por Pavel Kharitonenko, industrial azucarero ruso, que heredo de su padre negocios y fortuna, amante de las artes y que fue director del Conservatorio de Moscú, en el que mantenía becados a 20 estudiantes[50]. Esta atribución vendría también respaldada por el trabajo en esmalte que presenta la empuñadura de esta pieza, que se aleja de las obras refinadas realizadas por los joyeros del momento, pudiendo ponerse en relación con las piezas tradicionales rusas, elaboradas con esmalte cloisonné y champlevé, de vivo y rico colorido, con decoración de elementos vegetales que cubren por completo la superficie de la obra, tal y como ocurre en la esfera que forma el cuerpo central de esta empuñadura[51]. De esta forma, la decoración floral que se dispone en la superficie de esta empuñadura, así como su colorido, es muy similar a la de un huevo de pascua realizado por el joyero ruso Feodor Rückert cerca de 1910, y a la de un kovsh[52] realizado por María Semyonova cerca de 1900[53].

Bastones con empuñadura arqueada

Se trata de la empuñadura clásica en estas piezas, dado que su forma curva se adapta mejor a la mano de quien se apoya en el bastón. Sin embargo, a pesar de ser la empuñadura más habitual en bastones, en las obras donadas por Sarasate al ayuntamiento pamplonés tan sólo encontramos una pieza que puede adscribirse a esta tipología, aunque presentando una variante de la misma. Se trata de un **bastón con empuñadura en forma de cabeza de elefante** (lám. 3d), con unas medidas de 88 cm de longitud en la caña por 8 cm de lado y 4 cm de profundidad en la empuñadura, realizado en madera, cristal de roca, oro amarillo y pedrería. Presenta caña de madera lacada con contera troncocónica entre molduras. La empuñadura tiene forma de cabeza de elefante, tallada en una pieza de cristal de roca, se asienta sobre una virola cilíndrica de oro amarillo con decoración vegetal incisa entre dos cenefas molduradas que inscriben una banda de rubíes en cabujón. Los ojos del elefante están formados por sendas esmeraldas talla esmeralda, mientras que la trompa está

49 Ibídem, p. 433.

50 R. BRAITHWAITE, *Across the Moscow river: The world turned upside down*. Boston, 2002, p. 13.

51 G. VON HABSBURG, *Fabergé imperial…* ob. cit., pp. 89–93 y *Fabergé revealed …* ob. cit., pp. 300–339.

52 El kovsh es un recipiente tradicional ruso para beber que presenta la forma de un cazo o cuchara abarquillado de gran formato. Los más suntuosos están realizados en oro y plata con ricas decoraciones a base de pedrería o esmaltes.

53 G. HILL, *Fabergé and the Russian Master Goldsmiths.* Nueva York, 2008, p. 12, 222 y 235.

labrada en oro martelé, enroscándose en el morro, en el que sostiene una perla natural. Enmarcando la trompa se sitúan sendos colmillos realizados en plata en su color.

Se conserva también la caja de esta pieza, de madera forrada al exterior de cuero rojo y el interior de raso blanco, en la que en letras doradas se inscribe, bajo el escudo imperial ruso, el nombre y dirección de la casa Fabergé en grafía cirílica "*Fabergé. San Petersburgo. Moscú*", autora de esta obra, así como un soporte de seda roja en el que se asienta una placa de plata en su color en la que está grabada la siguiente inscripción "*A Mr. Pablo Sarasate en souvenir de la soireé musicale du 28 Janv. 1898 a St. Petersbourg*".

Esta empuñadura fue regalada a Pablo Sarasate, junto a otras piezas, por el general ruso Conde Schouvaloff el 28 de enero de 1898 tras un recital del navarro en San Petersburgo. El donante se puede identificar con el conde Peter Schouvaloff (1827–1889), que en 1864 ocupó el cargo de Gobernador General de las Provincias Bálticas, siendo nombrado en 1866 director de la policía política. En ambos puestos se granjeó fama de hábil político y buen negociador, lo que hizo que en 1873 fuese enviado a Londres donde, entre otras funciones, debía encargarse de gestionar la boda entre la Gran Duquesa María Alexandrovna, hija del zar Alejandro II, con Alfredo de Saxo Coburgo Gotha, duque de Edimburgo y de Sajonia Coburgo Gotha, e hijo de la reina Victoria. Posteriormente se encargó también de las negociaciones del tratado de San Stefano, que puso fin a la guerra ruso–turca de 1877–1878, así como las posteriores negociaciones de la conferencia de Berlín.

Tal y como queda atestiguado por la inscripción de la caja de esta pieza, se trata de una obra de la célebre casa rusa Fabergé, que alcanzó fama mundial como joyero de la corte rusa, y cuyos diseños fueron copiados por las grandes casas joyeras del momento. Sus obras las comparaban no sólo la corte rusa, sino también el resto de cortes europeas, nobleza, alta burguesía y personajes del gran mundo, siendo estas alhajas sinónimo de lujo y glamour. Similar con la obra aquí estudiada en cuanto a su estructura y composición son sendas empuñaduras de bastón, una labrada en cristal de roca con la forma de una cabeza de conejo con ojos de rubí, de la colección Forbes[54], otra en bowenita, con la figura de un hipopótamo con ojos formados por sendos rubíes, obra de Michael Perchin para Fabergé, subastada en junio de 2007 en la sala Sotheby´s de Londres, así como una empuñadura de parasol labrada en cristal de roca con la forma de una cabeza de pato, con los ojos formados por sendos zafiros, en el Virginia Museum of Fine Arts de Richmond[55]. Igualmente, en un llamador con dos elefantes del Cincinnati Art Museum, realizado entre 1896 y 1908, vemos la utilización del oro para realizar la trompa de un elefante de amazonita[56].

54 A. VON SOLODKOFF, ob. cit., p. 140.
55 G. VON HABSBURG, *Fabergé revealed...* ob. cit., pp. 356–357.
56 S. HARRISON, E. DUCAMP y J. FALINO, ob. cit., pp. 184 y 326.

El Maestro del Pavo Real (activo 1833–1847)

FRANCISCO JAVIER MONTALVO MARTÍN
Universidad de Alcalá

Hace varios años que estamos intentando identificar a un platero barcelonés activo en los años centrales del siglo XIX, que usa como marca personal la silueta de un pavo real, visto de frente, con la cola desplegada, dentro de un círculo. Lamentablemente no hemos podido descubrir aún su verdadero nombre, por lo que seguiremos llamándole Maestro del Pavo Real. No obstante, queremos hacer ahora una primera aproximación a este artífice, dado que hemos encontrado últimamente nuevas obras suyas, que junto a las ya publicadas, vienen a conformar un nutrido catálogo.

Las primeras obras que podemos adjudicar a este platero fueron publicadas en 1984 por Alejandro Fernández, Rafael Munoa y Jorge Rabasco. Se trata de una **palmatoria**, una **escribanía** y un **candelabro**, todas ellas realizadas en torno a 1833 y conservadas en colección privada. Estos autores las atribuyeron a un platero que denominan Francisco Farrés, pero en realidad pertenecen al Maestro del Pavo Real[1]. En 1992 estos mismos estudiosos dieron a conocer un **braserillo** atribuido a Jacinto Carreras, aunque también es obra del Maestro del Pavo Real, hecho entre 1836 y 1846[2].

1 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid, 1984, p. 109, nº 103, 104 y 105. Las tres piezas presentan el mismo marcaje: 10.D.20, dentro de rectángulo, que indica la ley de la plata con la que se labró, de 10 dineros y 20 granos, equivalente a 902 milésimas de pureza; la personal de Francisco de Paula Carreras y Durán (F./CARRs.), cónsul marcador de Barcelona al menos en 1833; y la de artífice que presenta a un pavo real con todo el plumaje desplegado dentro de un círculo. Al no interpretar correctamente las marcas, adjudicaron la autoría de las piezas a Francisco Farrés, en vez de al Maestro del Pavo Real. Curiosamente las tres piezas carecen de la marca de localidad.

2 ÍDEM, *Marcas de la Plata Española y Virreinal*. Madrid, 1992, pp. 188–189, nº 10. El marcaje de esta obra está compuesto por cruz de tipo Malta sobre BAR, correspondiente a la ciudad de Barcelona; JA/CARRERAS, perteneciente al cónsul marcador de dicha población llamado José Antonio Carreras y Viladeball, quién actuó como tal en algún año del período entre 1836 y 1846 (del que no se conoce la relación de cónsules); y la del pavo real con todo el plumaje desplegado dentro de un círculo. En esta ocasión tampoco identificaron al verdadero artífice.

Manuela Sáez González publicó en 1995 un **soporte de despabiladeras** de tipo oval, apoyado sobre cuatro patas y con las estatuillas de dos ciervos para soportar las tijeras, que atribuyó a F. Carreras, pero sin duda es obra del Maestro del Pavo Real[3].

En 2006 el profesor Cruz Valdovinos publicó un **portavinagreras** de este artífice, realizado entre 1836 y 1846, que se halla en la Colección Hernández–Mora Zapata de Madrid[4]. En la misma publicación, dicho historiador estudió un **juego de despabiladeras** de 1847, asimismo obra de este maestro[5].

La sala de subastas barcelonesa Balclis vendió a finales de octubre de 2010 un **braserillo** de mesa, labrado hacia 1833, que actualmente se encuentra en la Colección TGH Gallery de Madrid, cuyo recipiente tiene forma de venera, sostenida por una cabra que descansa sobre una base semiesférica, con dos mangos laterales que terminan en cabeza de perro[6].

En mayo de 2011 se vendieron en Goya Subastas de Madrid un **juego de despabiladeras**, realizado entre 1836 y 1846[7]; y un **perfumador** de 1847[8], ambas obras labradas por dicho artífice.

El 29 de febrero de 2012 se vendió en Balclis un **portavinagreras** que se parece extraordinariamente al anterior de la Colección Hernández–Mora Zapata, por lo

3 M. SÁEZ GONZÁLEZ, *La colección de platería Fernández de la Mora y Mon en el Museo de Pontevedra*. Pontevedra, 1995, p. 185, nº 131. Las marcas que presenta esta obra son: cruz de tipo Malta sobre BAR; FCH/CARRERAS, que pertenece al cónsul marcador Francisco de Asís Carreras y Durán, quien actuó como tal en 1847; y la del pavo real con todo el plumaje desplegado dentro de un círculo. La autora atribuyó la obra a F. Carreras quizás porque no consiguió identificar al artífice. Las tijeras que apoyan en este soporte fueron realizadas en Madrid en 1861 por Ángel Teresa Marquina y Ramón Espuñes, por lo que obviamente no hacen juego.

4 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El arte de la plata. Colección Hernández–Mora Zapata*. Murcia, 2006, pp. 228–229. El marcaje de esta obra está compuesto por: cruz de tipo Malta sobre BAR; JA/CARRERAS; y pavo real con todo el plumaje desplegado dentro de un círculo. Este autor fue el primero en identificar aquí la marca personal del Maestro del Pavo Real.

5 J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., pp. 204–205. Las marcas que muestra son: cruz de tipo Malta sobre BAR; FCH/CARRERAS; y pavo real con todo el plumaje desplegado dentro de un círculo.

6 Subastas Balclis. Barcelona. 27–10–2010; lote nº 658. Aunque el catálogo dice que es obra barcelonesa del platero Francesc Carreras, realizada en el segundo tercio del siglo XIX, no cabe duda de que su autor es el Maestro del Pavo Real y la datación en torno a 1833, pues el marcaje de esta obra es exactamente el mismo que aparece en las tres piezas anteriores publicadas en la mencionada Enciclopedia de la plata, es decir: 10.D.20, dentro de rectángulo; F./CARRs.; y pavo real con todo el plumaje desplegado dentro de un círculo. Se adjudicó en 250 €.

7 Goya Subastas. Madrid. 19–5–2011; lote nº 549. La ficha del catálogo indica que tiene marcas de Barcelona de mediados del siglo XIX y de P. Mas, pero no menciona la del Maestro del Pavo Real, quizás porque no consiguieron identificarla. No obstante, la obra presenta el siguiente marcaje: cruz de tipo Malta sobre BAR; P./MAS; y un pavo real con todo el plumaje desplegado, dentro de un círculo. Se adjudicó en 350 €.

8 Ibídem; lote nº 548. En esta ocasión el catálogo dice que tiene marcas de Barcelona de mediados del siglo XIX y de F. Carreras, por lo que tampoco menciona la de nuestro artífice. Sin embargo, el perfumador tiene las siguientes marcas: cruz de tipo Malta sobre BAR; FCH/CARRERAS; y un pavo real con todo el plumaje desplegado dentro de un círculo. Se adjudicó en 500 €.



LÁMINA 1. *Braserillo (h. 1833). Colección TGH Gallery, Madrid. Foto © Francisco Javier Montalvo Martín.*

que debe de estar hecho por este platero entre 1836 y 1846[9]. En esta misma sala en julio de 2012 salió a la venta una **pareja de candeleros**, realizada hacia 1833[10].

La sala madrileña de Subastas Segre vendió en octubre de 2012 otra **pareja de candeleros** semejantes a los anteriores de Balclis, labrados asimismo en torno a 1833[11].

Recientemente hemos visto en la colección TGH Gallery de Madrid una **pal-**

9 Subastas Balclis. Barcelona. 29–2–2012; lote nº 887. El catálogo no indica que tenga marcas, pero el parecido es tan grande con el ejemplar de la Colección Hernández–Mora Zapata, que debe ser obra de este platero, realizada también entre 1836 y 1846. Se adjudicó en 650 €.

10 Subastas Balclis. Barcelona. 12–7–2012; lote nº 1028. A pesar de reproducir el marcaje completo en el catálogo (10.D.20, dentro de rectángulo; F./CARRs.; y pavo real con todo el plumaje desplegado dentro de un círculo) no consiguieron identificar al artífice. Salía la pareja en 500 €, pero no se adjudicó.

11 Subastas Segre. Madrid. 24–10–2012; lote nº 421. Aunque en el catálogo se reproducen las marcas (10.D.20, dentro de rectángulo; F./CARR..; y pavo real con todo el plumaje desplegado dentro de un círculo) en esta ocasión tampoco se identifica al artífice, pues indica que es obra barcelonesa del siglo XIX de F. Farres y de marcador desconocido. Se adjudicó en 500 €.

matoria[12] y una **pareja de candeleros**[13], ambas obras labradas hacia 1833 por este mismo artífice.

Obras conservadas

A pesar de que nos faltan datos sobre algunas de las obras, a continuación damos paso a la relación de piezas conocidas hasta la actualidad, para conformar un primer catálogo de su producción.

1.– BRASERILLO. H. 1833. Colección TGH Gallery (Madrid). Lám. 1.

Plata moldeada, fundida, relevada y troquelada. 16 cm. de altura, 24,5 de anchura, y 8 cm de diámetro de la base. Marcas en el interior de la base: 10.D.20, dentro de rectángulo; F./CARRs. (con un punto debajo de la s); y pavo real con todo el plumaje desplegado dentro de un círculo. Cuatro buriladas de diverso tipo en ambas asas y en el interior de la base. Peso: 247 gramos.

Bibliografía: Subastas Balclis. Barcelona. 27–10–2010; lote nº 658. El catálogo de la subasta no reproduce las marcas, y tampoco indica la autoría de la pieza.

Está compuesto por un cuenco a modo de venera sostenida por un vástago de bastoncillo que sujeta con su boca una cabra que apoya sobre una base semiesférica sobre cuatro patas de cartones. De la peana cilíndrica de dicha base, y coincidiendo con el arranque de dos de las patas, salen dos asas de tornapuntas en ese que rematan en cabeza de perro. La base semiesférica está compuesta por un primer cuerpo cilíndrico liso, seguido de otro de perfil convexo con decoración relevada de roleos vegetales, y termina en peana cilíndrica saliente que descansa en las mencionadas patas.

2.– PAREJA DE CANDELEROS. H. 1833. En el Comercio.

Plata torneada, fundida, grabada y troquelada. 26,5 cm de altura. Marcas en el borde vertical del pie: 10.D.20, dentro de rectángulo; F./.ARRs (frustra); y pavo real con todo el plumaje desplegado dentro de un círculo. Peso: 600 gramos.

Bibliografía: Subastas Balclis. Barcelona. 12–7–2012; lote nº 1028. El catálogo de la subasta reproduce las marcas, pero no consigue identificar a su autor.

Mechero a modo de campana invertida con varias molduras troqueladas de decoración sogueada. El platillo es circular con la orilla convexa que se decora con una moldura gallonada. Astil de tipo abalaustrado entre molduras circulares troqueladas

12 En la peana cilíndrica de la base se encuentran las siguientes marcas: 10.D.19, dentro de rectángulo; F./.ARR..., repetida; pavo real con todo el plumaje desplegado dentro de un círculo; y .0.D.20, dentro de rectángulo, por lo que obviamente es obra del Maestro del Pavo Real, realizada hacia 1833.

13 Aunque las marcas se encuentran un poco frustras, no cabe duda de que son las siguientes: 10.D.20, dentro de rectángulo; ../.ARRs.; y pavo real con todo el plumaje desplegado dentro de un círculo, por lo que asimismo estos candeleros fueron hechos por nuestro artífice en torno a 1833.



LÁMINA 2. *Palmatoria (h. 1833). Colección TGH Gallery, Madrid. Foto © Francisco Javier Montalvo Martín.*

semejantes a las del mechero. Pie circular compuesto por un cuerpo acampanado con decoración grabada de hojas de acanto y diversos rameados, en la parte superior, y una cenefa sogueada, realizada a troquel, abajo; para finalizar en peana cilíndrica.

3.– PAREJA DE CANDELEROS. H. 1833. En el Comercio.

Plata torneada, fundida, grabada y troquelada. 26 cm de altura. Marcas en el borde vertical del pie: 10.D.20, dentro de rectángulo; F./CARR.. (frustra); y pavo real con todo el plumaje desplegado dentro de un círculo. Peso: 619 gramos.

Bibliografía: Subastas Segre. Madrid. 24–10–2012; lote nº 421. El catálogo de la subasta reproduce las marcas, pero no consigue identificarlas correctamente.

Esta pareja de candeleros es tan semejante a la anterior subastada en Balclis, que obviamos su descripción, ya que no se observan diferencias apreciables entre ambas piezas.

4.– PALMATORIA. H. 1833. Colección TGH Gallery (Madrid). Lám. 2.

Plata moldeada, fundida, relevada y troquelada. 16 cm. de altura, 24,5 de anchura, 9,5 cm de diámetro de la base y 4,1 cm de diámetro de la base del apagavelas. Marcas en la peana cilíndrica de la base: .0.D.20, dentro de rectángulo; F./.ARR.. (frustra), repetida; pavo real con todo el plumaje desplegado dentro de un círculo; y 10.D.19, dentro de rectángulo. Burilada mediana, ancha y en dientes de sierra en el interior de la base. Peso: 201 gramos. **Inédita.**

Mechero de jarrón, con friso sogueado a media altura, sobre platillo circular decorado en su orilla por cenefa de hojas de acanto y rosetas de cuatro pétalos, en alternancia. Vástago formado por un pequeño cuello cóncavo y la figurita de un majo que descansa sobre roseta de seis pétalos que da paso a la base circular compuesta por tres cuerpos escalonados de perfil convexo y decoración relevada de motivos vegetales diversos, salvo el superior que es liso; apoya sobre cuatro patas de cartones. De la peana cilíndrica de dicha base, y coincidiendo con el arranque de dos de las patas, sale un asa de tornapuntas en ese que remata en cabeza de perro; y la figurita de un gallo en cuyo pico sostiene una anilla, en donde encaja el apagavelas. Éste es de tipo campaniforme y se adorna con tres molduras troqueladas, las dos superiores de rayas y la inferior de rosetas de ocho pétalos.

5.– PAREJA DE CANDELEROS. H. 1833. Colección TGH Gallery (Madrid). Lám. 3.

Plata torneada, fundida, grabada y troquelada. 24,8 cm de altura, 11,9 cm de diámetro de pie y 6,4 cm de diámetro del platillo. Marcas en el borde vertical del pie: 10.D.20, dentro de rectángulo; ../.ARRs. (frustra); y pavo real con todo el plumaje desplegado dentro de un círculo. Burilada larga, ancha y en dientes de sierra en el interior del pie. Inscripción posterior a su realización en el interior de uno: M. Peso: 551 gramos. **Inédita.**

Mechero de tipo acampanado invertido con varias molduras troqueladas con decoración sogueada. El platillo es circular con orilla de perfil ligeramente convexo que se decora con una moldura de palmetas. Astil de tipo abalaustrado con numerosas molduras circulares semejantes a las del mechero. Pie circular compuesto por un cuerpo acampanado y varias molduras, con decoración grabada de hojas de acanto y diversos rameados, en la parte superior, y una cenefa sogueada, realizada a troquel, abajo; para finalizar en peana cilíndrica.

6.– PALMATORIA. H. 1833. Colección privada.

Bibliografía: A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid, 1984, p. 109; nº 103. Reproduce el dibujo del marcaje completo: 10.D.20, dentro de rectángulo; F./CARRs.; y pavo real con todo el plumaje desplegado dentro de un círculo.



LÁMINA 3. *Pareja de candeleros (h. 1833). Colección TGH Gallery, Madrid. Foto © Francisco Javier Montalvo Martín.*

Desconocemos la forma exacta de la pieza, pues no se reproduce la imagen de la misma.

7.– ESCRIBANÍA. H. 1833. Colección privada.

Bibliografía: A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Enciclopedia*

de la plata española y virreinal americana. Madrid, 1984, p. 109; nº 104. Reproduce el dibujo del marcaje completo: 10.D.20, dentro de rectángulo; F./CARRs.; y pavo real con todo el plumaje desplegado dentro de un círculo.

Desconocemos la forma exacta de la pieza, pues no se reproduce la imagen de la misma.

8.– CANDELABRO. H. 1833. Colección privada.

Bibliografía: A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid, 1984, p. 109; nº 105. Reproduce el dibujo del marcaje completo: 10.D.20, dentro de rectángulo; F./CARRs.; y pavo real con todo el plumaje desplegado dentro de un círculo.

Desconocemos la forma exacta de la pieza, pues no se reproduce la imagen de la misma.

9.– PORTAVINAGRERAS. Entre 1836 y 1846. Colección Hernández–Mora Zapata (Madrid).

Plata fundida, torneada y troquelada. 31 cm. de altura máxima, 22 cm de longitud, y 7 cm de diámetro de los pocillos. Marcas en el reverso de la base de un pocillo: cruz de tipo Malta sobre BAR; JA/CARRERA.; y pavo real con todo el plumaje desplegado dentro de un círculo. Buriladas junto a las marcas y en el otro pocillo.

Bibliografía: J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El arte de la plata. Colección Hernández–Mora Zapata*. Murcia, 2006, pp. 228–229.

Pocillos de tipo troncocónico con tres soportes de cisnes con alas explayadas y pico al pecho, sobre sendas pilastrillas, que unen el aro superior, (decorado con una cenefa troquelada de rosetas encadenadas) con el inferior (adornado con estrías verticales). Los pocillos están unidos por dos sencillos puentes de arco de medio punto, abajo; y una pletina, arriba, que se adorna con dos águilas de alas desplegadas y anillos para los tapadores. El asa está formada por un estilizado jarrón que termina en anilla acorazonada con dos serpientes enroscadas en el remate.

10.– PORTAVINAGRERAS. Entre 1836 y 1846. En el comercio.

Plata fundida, torneada y troquelada. 31 cm. de altura máxima.

Bibliografía: Subastas Balclis. Barcelona. 29–2–2012; lote nº 887. El catálogo de la subasta no indica si tiene marcas.

Tan sólo se diferencia del anterior ejemplar en la decoración troquelada de los aros de los pocillos, pues en éste es de tipo sogueado en todos ellos, mientras que en el de la Colección Hernández–Mora Zapata es de rosetas encadenadas arriba, y de estrías; abajo. También cambia la ornamentación de los anillos de los tapadores, ya que en éste es sogueada, y de rosetas encadenadas en aquél.

11.– BRASERILLO. Entre 1836 y 1846. Colección privada.

Bibliografía: A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Marcas de la plata española y virreinal*. Madrid, 1992, pp. 188–189; nº 10. Reproduce el dibujo del marcaje completo, algo frustro: cruz de tipo Malta sobre BAR; JA/CARRER..; y pavo real con todo el plumaje desplegado dentro de un círculo.

Desconocemos la forma exacta de la pieza, pues no se reproduce la imagen de la misma.

12.– JUEGO DE DESPABILADERAS. Entre 1836 y 1846. En el comercio.

Plata moldeada, fundida, relevada y troquelada. Marcas en el reverso del soporte: cruz de tipo Malta sobre BAR; P./MAS; y pavo real con todo el plumaje desplegado, dentro de un círculo.

Bibliografía: Goya Subastas. Madrid. 19–5–2011; lote nº 549. El catálogo menciona las marcas de localidad de Barcelona y de P. Mas, pero omite la del artífice.

Salvilla de planta ovalada compuesta por cuatro patas de cartones y dos cuerpos escalonados, el inferior de perfil convexo y decoración relevada de tipo vegetal con dos veneras en los extremos, y el superior liso y plano del que emergen dos soportes de parejas de delfines enroscados que sirven para apoyar las tijeras. Éstas están formadas por ojos ovales, tallos y caja semiaovada, con gallones y rosetas en la superficie y cenefa troquelada de palmetas en el borde.

13.– SOPORTE DE DESPABILADERAS. 1847. Museo de Pontevedra.

Plata moldeada, fundida, relevada y troquelada. 9,5 cm de altura, 20,5 cm de longitud y 9 cm de anchura. Marcas: cruz de tipo Malta sobre BAR; FCH/CARRERAS (la C y la H de la primera línea son más pequeñas y tienen un guión por debajo); y pavo real con todo el plumaje desplegado dentro de un círculo.

Bibliografía: M. SÁEZ GONZÁLEZ, *La colección de platería de Fernández de la Mora y Mon en el Museo de Pontevedra*. Pontevedra, 1995, p. 185, nº 131. No indica la localización exacta de las marcas; y la reproducción del dibujo aparece invertida.

De planta ovalada sobre cuatro patas de piñas con hojas avolutadas, y dos cuerpos escalonados, el inferior de perfil convexo y decoración relevada de tipo vegetal, y el superior liso y plano del que emergen las figuras de dos ciervos que sirven de soportes para las tijeras. Éstas no forman pareja con la salvilla, por lo que obviamos su descripción.

14.– JUEGO DE DESPABILADERAS. 1847. Colección Hernández–Mora Zapata (Madrid).

Plata moldeada, fundida y troquelada. **Salvilla:** 7,5 cm de altura, 24 cm de lon-

gitud, y 6,5 cm de anchura. Marcas en el reverso: cruz de tipo Malta sobre BAR; FCH/CARRERAS (la C y la H de la primera línea son más pequeñas y tienen un guión por debajo); y pavo real con todo el plumaje desplegado dentro de un círculo; burilada en el mismo sitio. **Tijeras:** 15 cm de longitud.

Bibliografía: J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El arte de la plata. Colección Hernández–Mora Zapata*. Murcia, 2006, pp. 204–205.

Salvilla de tipo oval con cenefa troquelada de tallos y rosetas en el zócalo, y en los extremos se levantan bustos varoniles con gorro frigio, largo cuello y grandes hojas a modo de alas desplegadas; apoya sobre sendas parejas de cuartos delanteros de perros espaldados y unidos por roleos vegetales; de la parte superior de la salvilla se levantan dos pequeños soportes en forma de delfín. Tijeras de ojos ovalados, tallos, lira y caja semiovalada con cenefa troquelada de rosetas en la vuelta.

15.– PERFUMADOR. 1847. En el Comercio.

Plata moldeada, fundida, torneada, relevada, grabada, troquelada y calada. 23 cm de altura. Marcas en la base: cruz de tipo Malta sobre BAR; FCH/CARRERAS (la C y la H de la primera línea son más pequeñas y tienen un guión por debajo); y pavo real con todo el plumaje desplegado dentro de un círculo.

Bibliografía: Goya Subastas. Madrid. 19–5–2011; lote nº 548. El catálogo omite la marca del artífice, pero menciona la de localidad de Barcelona y la de F. CARRERAS, cuando en realidad es la de FCH/CARRERAS.

Recipiente en forma de copa con pie circular, cuerpo semiesférico decorado con motivos vegetales grabados, y tapa de doble cuerpo cupuliforme escalonado que remata en adorno floral abierto. Vástago compuesto por la figura de una dama arrodillada que sujeta la copa y apoya sobre base semiesférica. Ésta se compone de un primer cuerpo cilíndrico y liso, seguido de otro de perfil convexo con decoración relevada de roleos vegetales que alternan con cuatro cabezas humanas tocadas con plumas, y termina en peana cilíndrica saliente que descansa en cuatro patas de cartones.

Marco cronológico

El periodo de actuación del Maestro del Pavo Real abarca por lo menos desde 1833 hasta 1847.

Más de la mitad de las obras que estudiamos las hizo siendo cónsul marcador Francisco de Paula Carreras y Durán (F./CARRs.), quien ocupó dicho cargo al menos en 1833. Son ocho las conocidas: tres parejas de candeleros, dos palmatorias, un braserillo, una escribanía y un candelabro).

Del periodo comprendido entre 1836 y 1846, pero sin que sepamos el año exacto de su ejecución, ya que se desconoce la lista de cónsules marcadores de Barcelona de esta época, se conocen cuatro obras: dos portavinagreras, un braserillo y un juego de despabiladeras.

Realizadas en 1847, cuando era cónsul marcador Francisco de Asís Carreras y

Durán (FCH/CARRERAS), hermano del mencionado Francisco de Paula, se han dado a conocer tres: un soporte de despabiladeras, un juego de despabiladeras y un perfumador.

Tipología

Todas las piezas son de uso doméstico, de la cuales la mayoría son de iluminación (tres parejas de candeleros, dos palmatorias, dos juegos de despabiladeras, un soporte de despabiladeras y un candelabro); mientras que el resto son de mesa y aparador (dos braserillos, dos portavinagreras, una escribanía y un perfumador).

Los candeleros siguen un mismo patrón, probablemente porque los tres pares fueron realizados por las mismas fechas, en torno a 1833, siendo cónsul marcador Francisco de Paula Carreras y Durán. Constan de mechero campaniforme invertido; astil abalaustrado entre molduras circulares troqueladas; y pie circular con un cuerpo acampanado, decorado con hojas y ramas grabadas; moldura sogueada y peana cilíndrica. Tan sólo en la pareja de la Colección TGH Gallery se observa que el astil está recorrido completamente por molduras circulares troqueladas, a modo de toros escalonados, lo que les hace un poco diferentes a los otros.

El modelo de la palmatoria que conocemos es bastante común en la platería barcelonesa de los años centrales del siglo XIX, que se caracteriza por la forma semiesférica de la peana, sobre cuatro patas de cartones, y mango de tornapuntas en ese que remata en cabeza de perro. Menos habituales son las figuritas del gallo del apagavelas y la del majo del vástago, pero también conocemos algunas piezas de uso doméstico que tienen figuras semejantes.

Aunque los dos juegos completos de despabiladeras que se han dado a conocer presentan modelos diferentes entre sí, ambos son típicos de la platería barcelonesa de los años centrales del siglo XIX, especialmente el ejemplar de 1847 de la Colección Hernández–Mora Zapata, ya que conocemos otros tres muy parecidos, uno en el Museo de Pontevedra realizado entre 1836 y 1846 por el llamado Maestro del Gallo[14]; otro en el comercio madrileño atribuido al cónsul marcador Narciso Rosell[15]; y el tercero también en el comercio madrileño, asimismo atribuido a Narciso Rosell[16].

Respecto al modelo del braserillo debió de ser bastante frecuente en la platería barcelonesa de mediados del siglo XIX, como se puede apreciar en el ejemplar que se subastó en Balclis de Barcelona en mayo de 2009[17], que cuenta

14 M. SÁEZ GONZÁLEZ, ob. cit., p. 196, nº 142.

15 Subastas Fernando Durán. Madrid. 28–5–2003; lote nº 783. Mide 8 x 23 x 7 cm la salvilla; y 15 cm de longitud las tijeras. Peso: 298 gramos. Se vendió en 1.600 €.

16 Subastas Segre. Madrid. 23–5–2007; lote nº 511. Mide 6,5 x 22 x 6,5 cm la salvilla. Peso: 302,8 gramos. Inscripción: RN. SR. Se vendió en 1.100 €. La ficha del catálogo indica que las marcas aparecen reproducidas en A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Marcas...* ob. cit., p. 190, por lo que efectivamente debe de ser obra de N. Rosell.

17 Subastas Balclis. Barcelona. 20–5–2009; lote nº 563. El catálogo no indica que tenga marcas.

con una base semejante, un vástago formado por la figura de un cruzado y un cuenco campaniforme invertido. Lo que se repite con frecuencia en braserillos y otros tipos de piezas, como palmatorias y perfumadores es la peculiar base semiesférica, en algunos casos con mangos de cartones que terminan en cabeza de perro.

Los dos portavinagreras que se conocen son extraordinariamente parecidos, formados por pocillos de tipo troncocónico con soportes de cisnes de alas explayadas sobre pilastrillas, y cenefas con decoración troquelada de rosetas encadenadas, estrías y sogueados; sencillos puentes unen los pocillos por abajo, y una pletina con adornos de águilas de alas desplegadas por arriba; el asa de jarrón estilizado finaliza en anilla acorazonada con dos serpientes enroscadas en el remate.

No conocemos otro perfumador semejante al que se subastó en Goya en mayo de 2011, pero el tipo de base se repite en otras piezas de la época, como braserillos y palmatorias; y la presencia de una figura humana haciendo las funciones de vástago es bastante frecuente en sus obras.

Ignoramos qué forma pueden tener la palmatoria, la escribanía, el candelabro y el braserillo que mencionan Alejandro Fernández, Rafael Munoa y Jorge Rabasco en sus publicaciones, ya que solamente reproducen las marcas.

Estilo

Desde el punto de vista estético, las obras del Maestro del Pavo Real se encuentran inmersas en pleno lenguaje romántico, combinando con maestría motivos vegetales de elevado bulto con otros estampados, en perfecta armonía con figuras humanas y animales.

Entre los motivos vegetales relevados abundan los cartones en ce y ese, los roleos, las ramas, las hojas de diverso tipo y las rosetas; mientras que en los troquelados destacan las rosetas, y especialmente las palmetas.

En cuanto a la figuras, las hay humanas, animales y fantásticas. Entre las humanas cabe mencionar el majo de la palmatoria de la Colección TGH Gallery y la dama arrodillada del perfumador subastado en Goya en mayo de 2011. La larga lista de animales reales está compuesta por cabras, águilas, cisnes, ciervos, delfines y serpientes. Por su parte, las figuras fantásticas son cabezas de guerreros con gorro frigio, largo cuello y ramas; y perros que finalizan en ramas y hojas.

La tendencia de este platero a mezclar en sus obras figuras de bulto redondo, con motivos vegetales relevados, y a dejar algunas superficies lisas, demuestran un claro interés por el romanticismo propio de la época, con algún ligero recuerdo por el pasado clasicista en el empleo de cenefas de palmetas.

Aspectos técnicos

Este artífice puso en práctica muchas de las técnicas propias del trabajo de platería, como el moldeado, el fundido, el torneado, el relevado, el grabado, la estampa-

ción, y el calado, aprovechando a la perfección los recursos que proporcionaban los nuevos instrumentos y máquinas fabriles.

El moldeado se observa en el braserillo y la palmatoria de la Colección TGH Gallery, los juegos de despabiladeras de la Colección Hernández–Mora Zapata y Goya Subastas del 19 de mayo de 2011, en el soporte de despabiladeras del Museo de Pontevedra, y en el perfumador.

La técnica del fundido se puede ver principalmente en las numerosas figuras que hizo para la mayoría de sus piezas, como la cabra del braserillo; el majo y el gallo de la palmatoria; las águilas, los cisnes, las serpientes, los delfines, los ciervos, los perros y los guerreros de los juegos de despabiladeras; y la dama arrodillada del perfumador.

Aplica magistralmente el torneado en las tres parejas de candeleros, los dos portavinagreras y el perfumador.

El relevado se observa en las bases del braserillo y palmatoria de la colección TGH Gallery, en el soporte de despabiladeras del Museo de Pontevedra, y en el perfumador y juego de despabiladeras de Goya Subastas de mayo de 2011.

Emplea el grabado en los pies de todos los candeleros y en la copa del perfumador.

El calado tan sólo lo utiliza en la tapa de la copa del perfumador.

Pero la técnica que más usa es la de la estampación, que resulta espléndida en las cenefas troqueladas de las tres parejas de candeleros, los dos portavinagreras, los juegos de despabiladeras y la palmatoria.

Conclusiones

De la quincena de obras conocidas de este platero, la mayor parte son inéditas, pues salvo el juego de despabiladeras y el portavinagreras de la Colección Hernández–Mora Zapata, que dio a conocer el profesor Cruz Valdovinos en el año 2006[18], el resto han sido mal atribuidas a otros artífices.

Salvo el soporte de despabiladeras del Museo de Pontevedra, la mayoría se encuentran en colecciones privadas, pero es probable que en otras colecciones públicas haya más obras de este artífice, que todavía no han podido ser identificadas correctamente.

Por último, se aportan algunos datos sobre la correcta descripción de las marcas de varios cónsules marcadores de Barcelona de los años centrales del siglo XIX.

18 J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., pp. 204–205, y 228–229.

La colección de medallas del Ayuntamiento de Pamplona

EDUARDO MORALES SOLCHAGA[1]
Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. Universidad de Navarra

Introducción

Amén de resultar una ciencia auxiliar de la Historia y rama esencial de la numismática, la medallística se erige en un campo de estudio muy versátil, pues en él convergen varios aspectos provenientes de otras disciplinas, como la joyería y la platería. De hecho, en muchas ocasiones las medallas se acuñaron en metales preciosos, siguiéndose diseños de plateros, grabadores y joyeros de reconocido prestigio. Tanto sus aspectos formales, como los más propiamente intrínsecos, referentes a las circunstancias de su creación, resultan de gran interés para el investigador, lo que ha favorecido la publicación periódica de repertorios y colecciones desde antiguo.

El germen de la presente investigación es el Catálogo de Bienes Muebles del Patrimonio Cultural de Navarra, impulsado por la Ley Foral 14/ 2005 del Patrimonio Cultural de Navarra, y llevado a cabo por un equipo de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro[2]. Durante 2011 se inventarió parte de la colección de arte clásico del Ayuntamiento de Pamplona, quedando aproximadamente la mitad por catalogar en una futura campaña. Dentro de ella destaca con carácter propio la colección de medallas, que buena y eficazmente se ha conservado en una vitrina del despacho del archivero.

---

1 Dedico el estudio a don José Luís Molins Mugueta, anterior archivero municipal, que tantas deferencias ha tenido para con quien escribe.

2 Dirigido por Ricardo Fernández Gracia y del que formaron parte, además del que suscribe estas líneas, Pilar Andueza Unanua, Ignacio Miguéliz Valcarlos y Silvia Sádaba Cipriáin. Desde el año 2006 hasta el 2011 se catalogaron colecciones de ayuntamientos, conventos y colecciones particulares navarras.

La conforman una veintena de ejemplares, prácticamente inéditos, muy variopintos en orígenes, materiales y características, lo que la convierte en una colección de gran interés para el investigador. Existen también algunas insignias, condecoraciones y botonaduras de menor entidad, descontextualizadas y de escaso valor, histórica y materialmente hablando, por lo que han sido excluidas del presente estudio. Al margen de la misma, existe otra colección de gran valor y que por sí merecería un estudio minucioso, conformada por las condecoraciones ofrecidas al insigne violinista pamplonés Pablo Sarasate, que a su muerte fueron legadas al ayuntamiento de la capital navarra.

En cuanto a la metodología empleada, se ha optado por el orden cronológico, pues aún siendo conscientes de que tradicionalmente las medallas se clasifican por origen, tipologías (honoríficas, conmemorativas y devocionales) o bien por temática, ninguno de estos criterios se adaptaba de un modo adecuado y pleno a la colección municipal. Se preservan medallas desde el siglo XVII a las postrimerías del siglo XX, destacando obviamente las decimonónicas, pues en dicha centuria las acuñaciones de todo tipo alcanzaron su cenit.

Las veneras o medallas de regidor del Ayuntamiento de Pamplona (c. 1600)

Durante el Antiguo Régimen el ceremonial municipal se erigió en una de las más importantes facetas de las celebraciones, civiles y religiosas, que acontecían. Entre los más interesantes elementos destacaron las veneras o medallas de regidor, de las que se han conservado numerosos ejemplares en los territorios abrazados bajo la Monarquía Hispánica. En Navarra destacan aquellas pertenecientes a las Cabezas de Merindad, presentando variaciones en su decoración.

En la colección pamplonesa existen cuatro ejemplares ovales acuñados en oro (5 x 3.5 cm.), sin duda las piezas más valiosas conservadas (lám. 1). Presentan ambas caras decoradas: en el anverso, las armas de Pamplona, el león pasante timbrado por corona real, orlado con las cadenas de Navarra; en el reverso se sitúa otro emblema de la ciudad, el escudo con las cinco llagas rodeado por la coronas de espinas.

A pesar de que no se cuenta con documentación sobre su autoría, sí que se conocen las circunstancias de su creación. El 13 de noviembre de 1599, y con Pamplona abatida por la peste, la corporación se comprometió a llevar el emblema del reverso de la medalla, las cinco llagas y la corona de espinas, cosido sobre sus ropas, siguiendo las instrucciones dictadas en la visión de un fraile franciscano del convento de Calahorra. La epidemia cesó rápidamente, y desde entonces se sigue renovando anualmente el voto de la ciudad.

Por lo que respecta a la venera, su acuñación se aprobó en sesión de 2 de septiembre de 1600, acordándose "*que las dichas insignias queden a la dicha ciudad y las traigan los señores alcalde y regidores nuevos, a quienes se encarga y encomienda las traigan con la decencia y respeto que se debe a tan altas señales… las cuales insignias son de oro de martillo, esculpidas de la una parte las cinco llagas de Cristo Nuestro Señor, esmaltadas de color rojo a modo de sangre, y por orla de corona de espinas de*



LÁMINA 1. [A1 - A2] *Veneras del Ayuntamiento de Pamplona* (c.1600)*;* [B1 - B2] *medalla de San Fermín y la Virgen del Sagrario* (1731)*;* [C1 - C2] *medalla conmemorativa de la Carta Constitucional de Francia* (1814)*;* [D1 - D2] *medalla de Enrique de Borbón, duque de Burdeos* (1833). [E1] *troquel del anverso de la medalla de Espartero* (1840). Archivo Municipal de Pamplona. Colección de Medallas.

color verde; y a la otra parte, un león de argent con su corona real en campo azul, con las cadenas de Navarra en campo de gules bermejo, que son las armas de la dicha ciudad, colgada de un cordón de seda negra; y también acordamos se dé otra insignia al secretario del dicho regimiento, un tercio menor que las demás, con su orla blanca por orillo"[3]. Sólo dos de los ejemplares conservan los restos de los citados esmaltes. Las medallas se acompañan de cordones de hilo metálico dorado para colgarlas y sendas bolsas de terciopelo para guardar las cadenas.

La medalla romana de San Fermín y la Virgen del Sagrario (1731)

Otro de los pilares fundamentales del Antiguo Régimen fue la religiosidad popular, manifestada en muy diversos soportes, incluyendo las medallas. Las más codiciadas se realizaron en Roma desde el siglo XVI al XIX, algunas de ellas en plata pero la mayoría en bronce y latón. Fueron importadas tanto por las órdenes eclesiásticas como por particulares.

La colección municipal conserva una de ellas, acuñada en bronce (5 x 3.2), que presenta decoración en toda su superficie (lám. 1). De perfil circular, en el anverso figura la efigie de la Virgen, con manto corona y rostrillo, con el Niño en su regazo, también coronado, enmarcado por la inscripción "N. S. DEL SAGRAR DE PAMPLONA. ROMA", que se dispone paralela al borde. Mientras que en el reverso se sitúa la efigie de San Fermín, con capa pluvial, báculo y mitra, enmarcado por la inscripción "S. FERMIN O. P .M. PAT D NAVARRA", también paralela al borde. La medalla presenta en la parte superior un asa piramidal que cuelga de un alfiler ovalado.

Si se atiende a su origen, es preciso situarlo en don Pascual Bertrán de Gayarre, arcediano de cámara de la catedral de Pamplona y agente del cabildo en Roma, donde también mando confeccionar dos planchas de estampación de la imagen representada. A su vuelta, en 1731, trajo consigo una remesa de medallas como la que aquí se estudia, que fueron encargadas a los talleres de la Ciudad Eterna, llegando incluso a ser enviadas como presente al marqués de Castelfuerte y virrey de Lima, don José de Armendáriz, en agradecimiento a sus dádivas para con la catedral. No se cuenta con información relativa a su llegada al regimiento pamplonés, pero su perfecto estado de conservación y su nula circulación hacen pensar que recaló en fechas parejas a las descritas, como obsequio del cabildo pamplonés[4].

La medalla de la capitulación de Pamplona (1813)

Entregado ya el presente estudio para su edición y posterior publicación, una nueva medalla ha pasado inesperadamente a engrosar la colección municipal. Conmemora la capitulación de Pamplona en las postrimerías de la Guerra de la Inde-

3 J.L. MOLINS MUGUETA, "Traje de golilla y medalla de regidor". *Pamplona y San Cernin 1611–2011*. Pamplona, 2011, pp. 126–127.

4 R. FERNÁNDEZ GRACIA, "Barroco", en C. JUSUÉ SIMONENA (coord.), *La Catedral de Pamplona*. Vol. II. Pamplona, 1994, pp. 42–45.

pendencia, el 13 de octubre de 1813, acontecimiento del que en breve se cumplirá el segundo centenario. Todavía no está accesible al público, pero a pesar de la escueta descripción brindada a los medios, ha podido ser identificada[5].

Acuñada en bronce (4.1 cm.), presenta decoración en ambas caras. En el anverso, el busto perfilado del duque de Wellington, cuyas tropas liberaron la ciudad, circundado por la leyenda: "ARTHUR DUKE OF WELLINGTON."; en el reverso, una escena en que él mismo a caballo, ataviado como un segundo Pompeyo –fundador de la ciudad–, recibe las llaves de Pamplona por parte de una personificación de la misma, a modo de matrona romana. Sobre la escena, y siguiendo el arco de la medalla figura la inscripción "ENGLAND PROTECTS THE TOWN OF POMP.E.I"; bajo la composición, otra leyenda acreditativa: "CAPITULATION OF PAMPELUNE/ OCTOBER THE 31/ MDCCCXIII".

Es preciso situar el origen de la medalla en 1820, cuando el otrora militar escocés James Mudie[6] se embarcó con una editorial a publicar una historia metálica de las gestas británicas en las guerras contra Napoleón, mediante una serie de cuarenta piezas, troqueladas en la fábrica de Thomasons de Birmingham. Fueron realizadas, siguiendo sus diseños, por los más prestigiosos medallistas de Inglaterra y Europa Continental, en el caso que aquí se presenta (nº 25 de la serie), por Nicolas Brenet[7] (anverso), artífice parisino que ya había contribuido a la serie de medallas napoleónicas comisionada años atrás por Dominique Vivant Denon; y el suizo Jean Pierre Droz[8], quien tras realizar notables avances en el proceso de acuñación y trabajar para Luis XVI, pasó a Inglaterra, donde realizó no pocas composiciones, antes de regresar a Francia, donde participó en el citado proyecto de Denon.

Se acuñaron en oro, plata y bronce, y se vendían por separado o bien juntas en un elegante juego, a modo de encuadernación, con dos bandejas de veinte medallas cada una, una lista de suscriptores y la dedicatoria a Jorge IV, firmada el 15 de agosto de 1820. Opcionalmente podía adquirirse un volumen explicativo de las mismas. Lamentablemente el proyecto fracasó con estrépito, quebrando tanto Mudie como la editorial. Aún así no resulta difícil encontrar ejemplares de las medallas a precios más que razonables.

Por lo que respecta a la llegada de la que aquí se estudia a la colección pamplonesa, es preciso situarla el 16 de mayo de 2013, cuando Andrés Armendáriz Ibiricu, aficionado a la numismática, donó la medalla al Ayuntamientote Pamplona, "*teniendo en cuenta su interés público y con el fin de garantizar su conservación y difusión entre los investigadores y la sociedad general*"[9]. El coleccionista la había adquirido hacía unos años a un colega californiano.

5 Por ello no se incorpora su imagen al estudio, aunque ejemplares similares son fácilmente accesibles.

6 B.T. DOWD y A.F. FINK, "Mudie, James (1779–1852)". *Australian Dictionary of Biography Online*.

7 "Brenet, Nicolas–Guy–Antoine", en E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Vol. II. París, 1966, p. 297.

8 "Droz, Jean–Pierre". *Oxford Art Encyclopedia Online.*

9 Nota de prensa del Ayuntamiento de Pamplona [16/05/2013].

Dos medallas conmemorativas francesas (1814 y 1833)

Aunque la mayor parte de la colección se ciñe al ámbito hispánico, y más concretamente al pamplonés, también se preservan en el fondo municipal dos medallas extrañas al citado entorno (lám. 1), de las que se desconoce su procedencia, aunque probablemente se trate de donaciones particulares.

La primera de ellas, acuñada en bronce (4 cm.) presenta ambas caras decoradas. Conmemora la Carta Constitucional de 1814, un documento aprobado en Francia el 4 de junio de 1814. No se trata de una constitución propiamente dicha, sino de una carta otorgada, una concesión del rey Luis XVIII. De acuerdo con ella, la soberanía y el poder ejecutivo residían en el rey por derecho divino. El articulado reconocía algunos de los derechos originales de la Declaración de Derechos del Hombre y el Ciudadano. El poder legislativo quedaba constituido por dos cámaras: la Cámara de los Diputados y la Cámara de los Tríos. En el anverso, el busto perfilado de Luis XVIII circundado con la leyenda: "LOUIS XVIII ROI DE FRANCE ET DE NAVARRE"; en el reverso, el monarca entregando la citada carta a los dos representantes de las cámaras anteriormente descritas, acompañado por la leyenda acreditativa del evento: "CHARTE CONSTITUTIONNELLE/ IV. JUIN MDCCCXIV"[10].

Por lo que respecta a su autoría, fue realizada por Jean–Beltrand Andrieu, grabador de medallas de Burdeos, considerado el restaurador del arte de la medallística francesa, que había empeorado bastante desde tiempos de Luis XIV, lo que le llevó a convertirse en medallista oficial del gobierno, encargándosele más de una veintena de modelos[11].

La segunda en cuestión, también de bronce (4.5 cm.), fue acuñada en 1833 y presenta ambas caras decoradas: en el anverso, se representa el busto perfilado de Enrique de Borbón, conde de Chambord, todavía niño, ataviado con armadura de capitán general de los húsares, y circundado por la leyenda "JE VEUX ETRE HENRI QUATRE SECOND"; en el reverso, se puede ver el busto de Enrique IV "el grande" de Francia, nacido en Navarra, en la misma disposición, coronado por laureles y ataviado de la misma manera, circundado por la inscripción: "HENRI LE GRAND ROI DE FRANCE ET DE NAV"[12].

Se trata de una medalla más reivindicativa que conmemorativa, que presenta a Enrique de Borbón como un segundo Enrique "el grande de Francia", realizándose un juego entre su onomástica y acciones. El príncipe francés Enrique de Borbón fue pretendiente a la corona de Francia con el nombre de Enrique V –si bien en su niñez ostentó el de duque de Burdeos– y reinó efímeramente en 1830, como consecuencia de la abdicación de su abuelo Carlos X. La medalla a buen seguro tuvo por obje-

10 C. VERLY, *Catalogue du musée archéologique et numismatique de la ville de Lille*. Lille, 1860, p. 378.

11 N. RONDOT, *Les médailleurs et les graveurs de monnaies, jetons et médailles en France*. París, 1914, p. 372.

12 G. COMBROUSE, *Decameron numismatique*. París, 1844, nº 447.

to, como muchas otras acciones, hacerle primar sobre el duque de Angulema, Luis XIX. A su muerte, en 1844 se convirtió en el último miembro de a rama primogénita de los Borbones, y único pretendiente legitimista a la corona francesa. En el exilio, se negó a ser restaurado en el trono en 1873, por las condiciones que se le impusieron, entre ellas aceptar la tricolor.

En cuanto a su autoría, esta firmada por Pierre–Amédée Durand, afamado grabador y editor de series de medallas francés, autor de numerosos diseños durante la primera mitad del siglo XIX[13].

Troqueles de la medalla de oro de Espartero (1840)

Testimonio de la Primera Guerra Carlista, se conserva en los fondos municipales una coqueta caja de madera, con sus herrajes, que contiene en su interior dos troqueles realizados para la estampación de una medalla conmemorativa para Baldomero Espartero (lám. 1 y lám 2). A pesar de no tratarse de una medalla, deben considerarse parte de la colección, pues sólo se acuñó un ejemplar de la misma.

La medalla original, circular y acuñada en oro (7.5 cm.), presentaba decoración en ambas caras. En el anverso, una composición paisajística con un amanecer, que acabó con las tinieblas que se cernían sobre la nación, en cuyo centro aparece un ramo de laurel. Todo ello se clarifica con la inscripción en el pie de la composición: "AL PACIFICADOR DE ESPAÑA/ DUQUE DE LA VICTORIA"; en el reverso, simplemente la leyenda "EL AYUNTAMIENTO/ CONSTITUCIONAL/ DE/ PAMPLONA./ AÑO 1839.", timbrada por corona real.

Se conoce con exactitud el origen de la medalla, que fue acuñada con objeto de premiar al prestigioso general una vez finalizada la Primera Guerra Carlista, tras el Abrazo de Vergara, lo que le valió el ducado de la Victoria, otorgado por Isabel II el 14 de diciembre de 1839. Siguiendo al documento que acompaña a los troqueles: "*Terminada la guerra civil, acordó el Ayuntamiento, entre otras demostraciones de regocijo, acuñar una medalla de oro, en obsequio del general Baldomero Espartero, duque de Luchana y de Morella, y habiendo encargado los cuños a París, llegaron en la primavera de 1840. La medalla se entregó al general, que se hallaba en Aragón con el ejército, y estos son los troqueles. Costó la medalla, con los troqueles correspondientes y todos los gastos de portes y comisión 6.748 reales vellón*".

La medalla pamplonesa fue una de las múltiples muestras de gratitud que recibió el celebérrimo mandatario, detectándose en su inventario de bienes otros presentes de ciudades como Madrid, Barcelona, Valencia o Zaragoza. En el mismo documento, y con el número ocho se registra la entrada "*una medalla de oro, regalo del Ayuntamiento de Pamplona*"[14], que evidentemente hace referencia a la condecoración acuñada con los troqueles que aquí se presentan.

13 J.A. BARRAL, *Éloge biographique de M. Pierre–Amédée Durand*. París, 1880.

14 F.J. GÓMEZ, *Memoria biográfica de los varones ilustres de La Rioja*. Logroño, 1884, p. 244.



LÁMINA 2. [E2] *Troquel del reverso de la medalla de Espartero* (1840); [F1 - F2] *medalla a los defensores de Pamplona* (1841); [G] *medalla conmemorativa de la defensa de Bilbao* (1874); [H1 - H2] *medalla conmemorativa de la subida de aguas del Arga* (1876); [I1 - I2] *medalla de la Asociación Euskara* (c. 1884); [J1] *anverso de la medalla del homenaje* (1925). Archivo Municipal de Pamplona. Colección de Medallas.

La medalla a los defensores de Pamplona (1841)

Otra de las medallas preservadas en el Archivo Municipal, muy relacionada con el propio Espartero y acuñada tan sólo un año después (lám. 2), da testimonio de otro de los acontecimientos acaecidos en la capital durante el convulso siglo XIX, concretamente del levantamiento del general Leopoldo O'Donell contra la regencia de Baldomero Espartero y en defensa de María Cristina. El 2 de octubre de 1841 se atrincheró en la ciudadela de Pamplona, desde donde bombardeó la ciudad. Tras no conseguir el apoyo deseado, abandonó la ciudad el 13 de octubre, marchando al exilio francés[15].

La medalla es de plata ovalada (3.5 x 1.7 cm.) y presenta decoración en ambas caras: en el anverso, un león rampante coronado, circundado por la inscripción: "A LOS DEFENSORES DE PAMPLONA"; en el reverso, la inscripción "OCTUBRE/ 1841", circundada por corona de laurel. Conserva todavía la cinta azul con sus filetes amarillos.

El origen de la medalla, probablemente donada por uno de los regidores, que se mantuvieron contrarios a la intentona golpista, está en un decreto del general Espartero, rubricado en Vitoria el 23 de octubre de 1841: "*Se concede una cruz de distinción arreglada al diseño aprobado a los milicianos nacionales, a los individuos del ejército que en los días del 1º al 2 del actual guarnecían la plaza, y a los demás beneméritos patriotas que se hayan mantenido fieles al gobierno legítimo, y hayan contribuido a sofocar la rebelión promovida aquellos días*"[16]. Al margen de la medalla que aquí se presenta, existe también una variante de la misma, esmaltada en rojo y blanco, que porta la fecha en el anverso y no presenta decoración en el reverso. Quizás pueda tratarse del diseño anterior al que se refiere el citado decreto.

Medalla conmemorativa de la defensa de Bilbao (1874)

Entre la colección destaca una medalla acuñada con objeto de conmemorar el levantamiento del sitio de Bilbao, uno de los episodios más destacables de la Tercera Guerra Carlista, que se prolongó desde el 21 de febrero de 1874, hasta el 2 de mayo de aquel mismo año, cuando fue liberada por el ejército liberal (lám. 2).

Realizada en bronce (5 x 3.5 cm.), sólo presenta decoración en el anverso, concretamente las armas de la villa: la iglesia de San Antón y el puente de dos arcos situado en las proximidades de este templo. El río Nervión aparece representado bajo los arcos del puente mediante ondas. A la izquierda de la iglesia pueden observarse dos lobos colocados en palo, emblema derivado de la heráldica de la casa de Haro, haciendo referencia al legendario fundador de Bilbao, don Diego López de Haro.

15 F. MIKELARENA PEÑA, "La sublevación de O'Donell de octubre de 1841 en Navarra". *Historia Contemporánea* nº 38 (2009), pp. 241–245.

16 J. VELASCO DUEÑAS, *Colección de cruces y medallas de distinción de España (1817–1842)*. Madrid, 1843, pp. 257–258.

Todo ello se circunda con la leyenda "AL EJÉRCITO LIBERTADOR Y A LOS DEFENSORES DE LA INVICTA BILBAO – 2 DE MAYO DE 1874".

En cuanto a su origen, es preciso buscarlo en un Real Decreto de 10 de junio de 1874 con objeto de "*dar un testimonio de público de aprecio en nombre de la nación, a los defensores de la invicta Bilbao, al ejército y la armada que tomaron parte en los gloriosos combates sostenidos hasta el levantamiento del sitio de la citada villa el día 2 de mayo último, así como que al recuerdo del triunfo obtenido sobre las huestes del carlismo vaya unido el del mérito contraído por los generales, jefes, oficiales, soldados y voluntarios que lo alcanzaron, sufriendo con abnegación, valor y constancia, las fatigas de una penosa campaña*". En origen pendía de una cinta, que variaba en función de la condición de defensor o libertador del propietario, y contaba con un pasador de plata con cuatro variantes, dependiendo de las acciones en las que hubiera participado[17].

Como se ha comentado, el reverso es liso, pero existen variantes que presentan en él una corona de laurel, quizás para inscribir el nombre del galardonado. Existen variantes subversivas de la misma en las que los lobos son de menor tamaño, o bien son sustituidos por borricos. Quizás ello sea debido a que fue acuñada por una empresa privada y no por la Casa de la Moneda[18].

Medalla conmemorativa de la subida de aguas del Arga (1876)

También resulta interesante otra acuñación encargada por el Ayuntamiento de Pamplona en 1876, con objeto de conmemorar la subida de aguas del Arga, durante el sitio de la ciudad, acaecido también en la última de las guerras carlistas (lám. 2).

Circular y acuñada en cobre (6 cm.), en el anverso presenta una composición simbólica, con una alegoría de Pamplona, a modo de matrona romana e identificada por las armas de la ciudad, acompañada de dos hijos, en referencia a sus habitantes, que se apresuran a tomar agua de la fuente en un cántaro. Presidiendo la composición y abriendo la conducción de agua, un ángel de la guarda, que simboliza a Salvador Pinaqui. Todo ello se circunda por la leyenda explicativa del proceso: "SE COMENZARON LAS OBRAS EN 3 DE OCTUBRE/ CORRIERON LAS AGUAS DEL ARGA POR LAS FUENTES EN 6 DE NOVIEMBRE". El reverso de la misma se muestra mucho más sencillo, presidiendo el centro la frase "DIO DE BEBER AL SEDIENTO", en razón a la consabida obra de misericordia, rodeada por una corona triunfal de hojas de laurel. Circundando el perímetro, la leyenda acreditativa del acontecimiento: "A DN. SALVADOR PINAQUI, PAMPLONA AGRADECIDA/ 1874".

En lo que al origen se refiere, es preciso remontarse a 1874 para entender la acuñación que aquí se presenta, concretamente al 14 de septiembre, cuando los

17 Real Orden de 31 de diciembre de 1875.

18 J.M. PÉREZ GUERRA, *Órdenes y Condecoraciones de España 1800–1975*. Madrid, 2000, nº 747.

seguidores de don Carlos cortaron la conducción de aguas de Subiza, dejando a la plaza desabastecida y con evidentes problemas de salubridad. Las dificultades avivaron el ingenio de Salvador Pinaqui Ducasse, industrial de Bayona establecido en la capital del Viejo Reino. El 1 de octubre descubrió un manantial de agua de gran calidad, y con financiación municipal y tras grandes esfuerzos, consiguió instalar una turbina, que finalmente hizo brotar el agua en las fuentes pamplonesas. Dicho acontecimiento se erigió en uno de los más importantes hitos del bloqueo y, aún sin haber finalizado éste, el ayuntamiento de la ciudad quiso tener una muestra de agradecimiento para con el industrial galo. Por ello, el 3 de enero de 1875 acordó premiarle con una medalla de oro conmemorativa, cuyo modelo sigue la que aquí se presenta. Los troqueles de la misma, conservados actualmente en el Archivo Municipal de Pamplona y probablemente realizados en Francia, llegaron en 1876, remitiéndose a Madrid para su acuñación en la Casa de la Moneda.

La medalla de oro le fue entregada en agosto "*rogándole en nombre del Ayuntamiento se sirva de aceptarla, como eterna prueba de gratitud por los buenos deseos que le animan, en pro del inteligente e incansable genio a quien se dedica*". En poder del Ayuntamiento quedó, al margen del lujoso estuche con los troqueles, una medalla de plata, que es descrita por el doctor Arazuri en una de sus más célebres monografías e incluso reproducida en la revista "Pregón", de la que hoy nada se sabe. Al margen de estas dos medallas se acuñaron otras cincuenta en cobre, como la que aquí se estudia, que quedaron en manos de "*todos los señores concejales, entregándose también al Excmo. Sr. Capitán General; Sr. General; segundo cabo; Sr. Auditor de Guerra; Señor Gobernador Civil; Señor Presidente y Fiscal de la Audiencia del Territorio; Señor Juez de Primera Instancia; Sr. Obispo de esta Diócesis; Sr. Coronel; Teniente Coronel de Ingenieros, Paulino Aldaz; Sr. Diputado Provincial y Secretario; Sr. Director del Instituto Provincial; Sr. Presidente de la Comisión de Monumentos Histórico – Artísticos de Navarra; y Sres. Aniceto Lagarde, don Juan Vilella, don Nicasio Landa, don Pedro María Irigoyen, don José María Villanueva, y don Crisóstomo Garcia, de Madrid, encargado que fue de las diligencias necesarias para la contratación*"[19].

La medalla de la Asociación Euskara (c.1884)

Acuñada en la siguiente década, se preserva la medalla de la Asociación Euskara de Navarra (lám. 2), corporación cultural de cierto recorrido durante el último cuarto del siglo XIX. Su principal objetivo, según su acta fundacional de 1877, fue "*conservar y propagar la lengua, literatura e historia vasco–navarra, estudiar su legislación y procurar cuanto tienda al bienestar moral y material del País*". En ella participó buena parte de la intelectualidad navarra del momento, aunque la falta de

19 E. MORALES SOLCHAGA, "Medalla conmemorativa de la subida de Aguas del Arga (1876)". *Memoria de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*. Pamplona, 2012, pp. 249–251.

fondos y las disensiones internas entre fueristas y liberales la hicieron desaparecer en la práctica en 1885, si bien mantuvo cierta actividad hasta 1897[20].

Acuñada en bronce (4.6 cm.), circular y ciertamente dañada, presenta ambas caras decoradas. Según descripción de la época: "*En el anverso se halla grabado el roble de Guernica, coronado por la Cruz o Lau–buru, sosteniendo en el tronco el escudo de Navarra, con corona real, y divisándose en el fondo del cuadro siete montañas, representación de las siete provincias euskaras de una y otra margen del Bidasoa. Las leyendas que ostenta son las siguientes: NAFARROKO EUSKARAZKO ELKARGOA – JAUNGOIKOA ETA FUEROAK. En el reverso aparece un círculo vacío destinado a grabar el nombre del premiado o la dedicatoria, circundado de hojas de roble entrelazadas con eslabones de cadenas. La leyenda es la siguiente: ASOCIACIÓN EUSKARA DE NAVARRA, fecha y nombre de localidad*" [21].

El origen es preciso encontrarlo en un acuerdo de la citada institución en 1880, con objeto de ofrecerlas a los premiados de los juegos florales, competición intelectual de carácter periódica organizada por la citada institución, en Vera de Bidasoa en agosto de aquel año. El diseño de la misma fue realizado por Juan Iturralde y Suit, "*uno de los inteligentes socios de la Euskara, que maneja con tanta habilidad la pluma como el pincel*"[22]. Su ejecución se encomendó a D. J. Kummer[23], grabador alemán establecido en Madrid, donde también se realizaban los estuches de las mismas[24]. Según la documentación conservada se acuñaron en oro, plata, bronce y cobre. El diseño de Iturralde, difundido por una litografía de Francisco Cortés, traspasó las fronteras españolas, siendo utilizado incluso por el Centro Gallego de Buenos Aires para premiar sus propios juegos florales de 1881.

De todos modos, las medallas de la Asociación Euskara no quedaron restringidas únicamente a los citados certámenes, sino que también se ofrecieron a sus asociados y colaboradores, e incluso al propio Ayuntamiento de Pamplona, que a su vez las brindaba como premio en sus certámenes de San Fermín. El ejemplar que se conserva en el archivo, como demuestra su reverso, nunca debió de entregarse, y muy probablemente formó parte de la remesa con la que la asociación contribuyó en 1884 "*al certamen literario anunciado por el Ayuntamiento de Pamplona para las próximas fiestas de San Fermín, con una medalla de plata al autor de la mejor poesía*

---

20 Un amplio panorama de la misma se ofrece en: AA.VV., *El euskera en tiempos de los euskaros*. Pamplona, 2000.

21 J. MANTEROLA, "Medallas y sellos euskaros. Medalla de la Asociación Euskara de Navarra". *Euskal–erría: revista bascongada de San Sebastián* t. 9 (1883), p. 441.

22 J. MANTEROLA, "Miscelánea". *Euskal–erría: revista bascongada de San Sebastián* t. 1 (1880), p. 30.

23 Se le detecta a mediados del siglo XIX, después de haberse formado en la Academia de Roma y haber trabajado para diferentes cortes europeas, ofreciendo sus servicios de grabador sobre múltiples superficies en la prensa local. Inicialmente estableció el taller en la calle Felipe V, junto al Teatro Real, para más tarde trasladarlo a la calle Montera, donde el negocio sería continuado por su hijo Jaime, italiano de nacimiento, desde por lo menos 1883.

24 J. MANTEROLA, "Miscelánea". *Euskal–erría: revista bascongada de San Sebastián* t. 5–7 (1882), p. 127.

en castellano cantando las hazañas de los navarros en la conquista de Zaragoza, bajo las órdenes de D. Alfonso el Batallador, destinando como accésit, al mismo tema, una medalla de bronce; y con otra medalla de plata al autor del mejor ensayo dramático en verso vascongado, con libertad de asunto, destinando, en calidad de accésit, al mismo tema, una medalla de bronce"[25]. Probablemente alguno de los accésit quedó vacuo y la medalla pasó a engrosar la colección municipal desde entonces.

Entre los ilustres receptores de la citada medalla se encuentra el propio Pablo Sarasate y Navascués (14 de julio de 1882), a quien la asociación siempre consideró como un éuskaro más. Dicha acuñación, mucho mejor conservada y realizada en plata, también se ha conservado en el Museo Sarasate, dependiente del archivo, desde principios del siglo XX. También fue agraciada con la misma distinción la reina María Cristina durante su visita a Pamplona el 26 de septiembre de 1887. Recibió a una representación de la sociedad, encabezada por Nicasio Landa, que le explicó sus orígenes y finalidad, toda vez que le agradeció enormemente haber pronunciado algunas palabras en euskera, algo que un monarca español no realizaba desde Carlos V. Por ello le obsequiaron con una medalla de bronce, con su correspondiente caja de marfil, en cuyo reverso se le engarzó en oro una dedicatoria en vascuence: "*B. M. Erregiñ Erondari María Kristinari*" [26].

La medalla del homenaje (1925)

También relacionada con la realeza y perteneciente al siglo XX, se conserva en las dependencias municipales una medalla bastante popular, aunque no por ello carente de interés (lám. 2 y lám. 3). Conmemora el homenaje dado por los ayuntamientos españoles a Alfonso XIII y a doña Victoria Eugenia de Battenberg en Madrid, el 23 de enero de 1925, como respuesta a una campaña difamatoria contra los reyes, impulsada por exiliados en el extranjero[27].

Acuñada en bronce (5 x 3.5 cm.) y decorada en ambas caras, presenta forma de cartela de cueros retorcidos y se encuentra timbrada por la corona real. En el anverso, bustos sobrepuestos de Alfonso XIII y la Reina Victoria Eugenia, con orla ovalada con la inscripción: "HOMENAJE DE LOS AYUNTAMIENTOS A LOS REYES/ 23 ENERO 1925"; en el reverso se representó una alegoría del trabajo nacional, mediante un obrero acompañado de la inscripción: "TODOS Y TODO POR LA PATRIA", todo ello circundado por una corona de laurel.

Por lo que respecta a su origen, queda regulado por Real Orden de 17 de mayo de 1925, a instancias de Miguel Primo de Rivera, presidente del Directorio Militar. De clase única, debía de acuñarse en bronce adecuándose al modelo establecido previamente por la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, y de acompañarse de un

25 A. ARZAC, "Miscelánea". *Euskal–erría: revista bascongada de San Sebastián* t. 10–11(1884), p. 223.

26 A. ARZAC, "La Asociación Euskara de Nabarra". *Euskal–erría: revista bascongada de San Sebastián* t. 16 (1887), pp. 286–287.

27 J.M. PÉREZ GUERRA, ob. cit., nº 838.



LÁMINA 3. [J2] *Reverso de la medalla del homenaje* (1925); [K1 - K2] *medalla de la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona* (1931 - 1932); [L1 - L2 y M] *medallas de la coronación de la Virgen del Sagrario* (1946); [N1 - N2] *medalla del XII centenario de la batalla de Roncesvalles* (1978). Archivo Municipal de Pamplona. Colección de Medallas.

diploma acreditativo de la misma. Al margen de conmemorar el citado homenaje, también perseguía la expresión del sentimiento de adhesión a la Corona. Por ello, su concesión se amplió a todos los ciudadanos, incluso a los que no presenciaron el acontecimiento, pero que de este modo quisieron sumarse al mismo. Lo recaudado por las tasas de la medalla, que desde entonces se denominaría "de homenaje" (10 pesetas) sería destinado a la recuperación de la documentación del archivo de Cristóbal Colón, previéndose que, en su caso, se destinase el sobrante a la construcción de un monumento a la "madre española". Un año después se decidió destinar la totalidad de lo que se recaudara al primero de los objetivos solamente.

En un principio sólo debía de acuñarse hasta mediados de 1925, pero tal fue su éxito, que su producción se prorrogó paulatinamente hasta el 31 de mayo de 1930, con objeto de que todo español que la deseara, incluso en el extranjero, la pudiera obtener, creándose incluso una oficina expresamente para ello. Un año después, ya en la República, la medalla fue derogada por decreto de 10 de diciembre[28].

La medalla de la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona (1931 – 1932)

Ya a época republicana pertenece otra de las medallas preservadas en la colección (lám. 3). Es originaria de la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona, institución centenaria fundada en 1873 por la Diputación Provincial de Navarra y el Ayuntamiento de Pamplona, cuyo establecimiento vino a culminar un proceso iniciado ya a finales del siglo XVIII, que sustituyó a la formación gremial estilada durante el Antiguo Régimen.

Circular y acuñada en plata (4 cm.), presenta ambas caras decoradas. En el anverso, una alegoría de las artes, personificada a modo de matrona romana, que muestra a un alumno, también togado al estilo clásico y portando un cuaderno y elementos geométricos, los elementos básicos que compondrán su formación –vaciados, modelos, una paleta, un martillo, un yunque, etc.–, mientras en la parte posterior se describe un nuevo amanecer, iluminador del conocimiento. En la parte inferior y salpicado por hojas de laurel, el curso académico al que perteneció: "1931 – 1932"; en el reverso, las armas del Ayuntamiento de Pamplona, de quien la escuela pasó a depender exclusivamente desde 1917, engarzadas en una cartela de cueros retorcidos, circundada por laurel, con la particularidad de que sus coronas, la que las timbra y la que lleva el león, son murales, lo que la filia a la II República Española, época en la que se acuñó. En el perímetro de la composición se lee: "ESCUELA DE ARTES Y OFICIOS DE PAMPLONA".

Por lo que respecta al autor, cuyas credenciales "R. Badía" están estampadas den el anverso, se trata de Rafael Badía y García, escultor catalán del que poco se conoce. Estudió en la Escuela de Artes Industriales y Bellas Artes de Barcelona, donde destacó, obteniendo varios premios en las categorías de "Teoría e Historia de las Bellas Artes", "Anatomía Pictórica" y "Modelado y Vaciado" durante la

28 Un total de ocho decretos regularon el devenir de la medalla desde 1925 hasta 1931.

segunda década del siglo XX[29]. Al finalizar su formación, se erigió en discípulo del afamado escultor barcelonés Antonio Parera y Saurina, en cuyo estudio, ubicado en la calle Provenza, se mantuvo hasta la muerte del maestro, en 1947[30]. De hecho, el estilo de la medalla que aquí se presenta ineludibles afinidades con algunos de los diseños realizados por Perera, como por ejemplo el anverso de la medalla que conmemoró la inauguración del Palacio de Justicia de Barcelona, en 1908. Al margen de la medalla pamplonesa, se conserva otro diseño para una medalla de Rafael Badía, en la Real Academia de Bellas Artes de Barcelona, realizado para una concentración de la sección femenina acaecida en Medina del Campo una vez finalizada la Guerra Civil[31].

Por lo que respecta al origen de la misma, lo más probable es que se trate de una de las acuñaciones en plata encargadas por el municipio, no sólo para premiar a los alumnos más aventajados de la Escuela de Artes y Oficios, sino también para hacer lo propio con los alumnos de las Escuelas Salesianas, a quienes se cedió una medalla aquel mismo año a instancias de su director[32]. Por testimonios de la época se conoce que además de la medalla sólo se entregaba un diploma, e incluso en la prensa local se llegó a solicitar que se agregase algún objeto de interés, como por ejemplo un estuche de dibujo, que "*sería estimadísimo por quien demostrando afición a él, carece de medios para adquirirlo*"[33].

El Congreso Eucarístico y la Coronación de la Virgen del Sagrario (1946)

Tras la finalización de la Guerra Civil, se recuperó paulatinamente el sustrato religioso que había sido eliminado de la sociedad durante el régimen republicano. Testimonio de ello son dos medallas acuñadas con objeto de la coronación canónica de Santa María del Sagrario, imagen titular de la catedral pamplonesa, como reina de Navarra durante el congreso eucarístico, celebrado en la capital del 15 al 22 de septiembre de 1946 (lám. 3). Desde entonces, la imagen se conoce popularmente como Santa María la Real. Al margen del citado congreso, de carácter diocesano, lo más destacable fue la procesión, en la que la imagen mariana fue acompañada por otras muchas procedentes de diferentes puntos de la geografía navarra, arribando finalmente a la Plaza del Castillo de la capital, donde fue coronada por el cardenal navaro Arce y Ochotorena, siguiendo el mismo rito con que antaño se celebraban las coronaciones de los reyes navarros ante dicha imagen. La Virgen del Sagrario anteriormente hizo estación en la Plaza Príncipe de Viana, donde 16.000 niños recibieron la primera comunión. Dicha coronación se inserta en un proceso de carácter más amplio, pues en la misma

29 *La Vanguardia* [29/03/1909], pp. 3–4; [13/04/1913], p. 2; y [12/04/1914], p. 5.

30 C. GONZÁLEZ RUANO, "Un viejo sonriente". *La Vanguardia* [28/02/1947], p. 3.

31 Número de inventario: 4041 E.

32 Sesión Ordinaria del Ayuntamiento de Pamplona [02/07/1932].

33 UN AMIGO DEL OBRERO, "Un ruego al patronato de la Escuela de Artes y Oficios". *Diario de Navarra* [12/05/1932], p. 5.

década muchas de las imágenes marianas más importantes de España sufrieron procesos análogos[34].

La primera medalla, de perfil circular y acuñada en plata (5.5 cm.), presenta ambas caras decoradas y acotadas por orilla moldurada. En el anverso, y sobre campo recto se sitúa un relieve de la imagen de la Virgen del Sagrario enmarcado por dos arcos de tracería gótica del claustro de la catedral, también en relieve, y circundado por la inscripción: "SANTA MARÍA LA REAL DEL SAGRARIO, ROGAD POR NOSOTROS". En el reverso repite el mismo modelo, con la inscripción en letras góticas: "CORONACIÓN CANÓNICA EN PAMPLONA SEPTBRE MCMXLVI" en la orilla y el escudo de Navarra con la laureada de San Fernando en el campo.

Por lo que respecta a su origen, fue acuñada por orden de la Diputación Foral de Navarra, que en sesión de 22 de julio de 1946 aprobó el modelo que efectivamente se siguió[35], conservándose también ejemplares más modestos en aluminio. Nada se conoce de su autor, aunque sí que se sabe cómo llegó a la colección del Archivo Municipal de Pamplona, pues como se lee en la prensa local, el 31 de octubre de 1946 "*La Excelentísima Diputación Foral de Navarra ha obsequiado con una medalla de plata, conmemorativa de la Coronación Canónica – de la que fue madrina la Corporación Provincial – al Excelentísimo Ayuntamiento de Pamplona, por la cooperación de éste a tan magno evento*"[36].

La segunda (5 x 3 cm.), es de perfil circular y solo decorada en el anverso. Inscribe en su interior una cruz griega, calada y recortada, de brazos trapezoidales, y cuadrón circular, en el que se engarza el anagrama de Cristo sobre fondo esmaltado en blanco, del que parten cuatro haces de rayos biselados. En la parte superior presenta una anilla girada que cuelga de una banda de tela blanca y amarilla, colores del Vaticano. El borde circular de la medalla, esmaltado en verde, presenta la inscripción "CORONACIÓN DE STA MARÍA. CONGRESO EUCARÍSTICO. 15 · 22 · SEPBRE · 1946 · PAMPLONA" en letras doradas. Los brazos de la cruz están esmaltados de manera alterna en azul y rojo, sobre los primeros se disponen un relieve de la Virgen del Sagrario, y un jarro de azucenas, emblema de la seo pamplonesa, mientras que los segundos enmarcan los escudos de Navarra y Pamplona, todo ello en dorado.

El origen de la misma también lo encontramos en la prensa local: "*La Junta organizadora de estas dos grandes solemnidades religiosas que van a tener lugar en Pamplona, junto con la coronación de Nuestra Señora del Sagrario, ha aprobado el modelo oficial de medalla conmemorativa, que lucirán en su pecho tantos miles de navarros como han de concurrir en Pamplona del 15 al 22 de septiembre de este año… nada tenemos que decir a la vista del bonito diseño que ha sido ideado para la medalla, pues reúne, con dignidad, todos los motivos que concurren a las solem-*

34 F. CORELLA ESTELLA, *Navarra por Santa María: breve crónica de la coronación canónica de Santa María la Real de Pamplona celebrada en los días del Congreso Eucarístico Diocesano de 1946*. Pamplona, 1946.

35 *Diario de Navarra* [23/07/1946], p. 2.

36 *Diario de Navarra* [01/12/1946], p. 3.

nidades que Navarra entera celebrará"[37]. Aunque no se cuenta con datos sobre su llegada a los fondos municipales, sí que se ha hallado información sobre el autor del diseño, el polifacético Leocadio Muro Urriza, profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona, que colaboró activamente con la Iglesia Diocesana de Navarra. De hecho, también fue el encargado de configurar el cartel del acontecimiento que aquí se ha explicado[38].

Medalla conmemorativa del XII centenario de la batalla de Roncesvalles (1978)

Otra de las medallas pertenecientes a la colección, acuñada prácticamente en época constitucional, es la conmemorativa del decimosegundo centenario de la batalla de Roncesvalles (778), en la que los vascones emboscaron la retaguardia del ejército de Carlomagno, que regresaba de su aventura peninsular atravesando los Pirineos (lám. 3).

Acuñada en plata (4 cm.), presenta ambas caras circulares decoradas. En el anverso, una escena relativa al hecho conmemorado, en la que se observa a un vascón arrojando una piedra de grandes dimensiones desde el desfiladero de Valcarlos, ubicación en la que teóricamente se produjo la emboscada. Bajo él, la leyenda "Vascones in summi montis vertice surgentes", recogida en la *Vita Caroli Magni* de Eginardo, biógrafo oficial del emperador. Todo ello se circunda con la leyenda: "BATALLA DE RONCESVALLES – XII CENTENARIO – 778. 15 de agosto. 1978". Entre las palabras se pueden apreciar el báculo cruciforme del monasterio de Roncesvalles y dos medialunas invertidas con estrellas de seis puntas, símbolo originario del primitivo Reino de Navarra; en el reverso, se aprecian unas formas vegetales, inspiradas en el sello céreo del monasterio de 1303, circundadas por la leyenda: "S'[igillum] CONCILLI RONCIDEVALLIS", probablemente acuñado aquel año, cuando el monasterio se zafó del control que desde su fundación había ejercitado el cabildo catedralicio de Pamplona, considerando algunos que se celebró un concilio desconocido a tal efecto[39].

Por lo que respecta al origen, es preciso situarlo en el VIII Congreso de la Sociedad Internacional Roncesvalles, que se erigió, según la prensa, en el principal congreso académico a nivel europeo de 1978, puesto que aunó los esfuerzos de todo tipo de instituciones públicas y privadas, para conmemorar la efeméride[40]. Se trató de un evento itinerante, con varias sedes a lo largo del Camino de Santiago, destacando sobremanera Roncesvalles, donde se erigió un monumento conmemorativo, Pamplona, y Santiago. Un año antes de su celebración se fijaron las bases que lo conformarían, destacando entre las ambiciosas ideas la acuñación de una medalla conmemorativa, que corrió a cargo de la Diputación Foral de Navarra.

37 *Diario de Navarra* [13/03/1946], portada.

38 J.M. MURUZÁBAL DEL SOLAR, "Leocadio Muro Urriza". *Pregón Siglo XXI* nº 23 (2004), pp. 44–51.

39 R. VEILLET, *Recherches sur la ville et sur l'église de Bayonne*. Vol. III. Bayona, 1929, p. 844.

40 *Diario de Navarra* [26/07/1977], p. 20.

La medalla se acuñó también en bronce, pues se conserva un ejemplar en la colección catedralicia de Pamplona. A su vez, también se realizó una acuñación exclusiva en oro, que fue entregada por el diputado foral Julio Asiáin Gurucharri al rey Juan Carlos I, en el acto de clausura del exitoso congreso internacional, el 24 de agosto de 1978[41]. Aunque en el reverso se puede apreciar la marca "P*".que probablemente haga referencia a una ceca pamplonesa, nada se conoce del autor. Con dicho ejemplar se finaliza esta primera aproximación a la interesante colección municipal.

41 *Diario de Navarra* [24/08/1978], p. 4.

La custodia con astil de figura: del Barroco a la Ilustración a través de los ejemplos del sureste español. La impronta de Salzillo[1]

MANUEL PÉREZ SÁNCHEZ
Universidad de Murcia

Durante las décadas siguientes al Concilio de Trento fueron muchas las autorizadas voces que formularon y propusieron los resortes adecuados para la materialización, a partir de una reflexiva y más que pensada concepción pragmática y visual, de los principios teológicos y espirituales que en aquellas ecuménicas reuniones quedaron consagrados con validez universal. La renovación del templo[2], la adecuación del mismo y de los elementos que lo integraban hasta en sus más mínimos detalles, tenía que asumir la retórica del triunfo de esa Iglesia Católica que se reafirmaba en sus más sólidos principios, precisamente los mismos que la nueva herejía protestante cuestionaba y rechazaba contundentemente. Esta singladura hacia la configuración de las formas adecuadas, en la que participaron las mentes más brillantes de las élites eclesiásticas, intelectuales y artísticas de la época, cristalizará en una rígida normativa, sancionada en los diferentes sínodos diocesanos celebrados con posterioridad al Concilio, que dará pie a una catarsis o purga de la laxitud que sobre estas cuestiones, sobre todo en lo que se refiere al ajuar vinculado con el ceremonial litúrgico, había caracterizado a los tiempos precedentes. Nada quedaría ajeno u oculto a la estricta mirada eclesiástica y la capacidad creativa del diseño de

---

1 Este trabajo se ha realizado al amparo del proyecto de investigación "Imagen y apariencia II: identidad, expresión e indumentaria en el arte español. Siglos XVI al XIX", financiado por la Fundación Séneca con el nº 08723/PHCS/08.

2 A. RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* nº 3 (1991), pp. 43–52.

los objetos destinados al culto divino deberá supeditarse, a partir de innovadoras o transformadas expresiones, al nuevo lenguaje ritual basado en los estrictos códigos que ahora se propugnan, con la obligación de que tales obras transmitieran de una manera efectiva e inmediata, sin posibilidad de confusión, el renovado ideario religioso[3]. Y será en ese contexto de equipar con todo lo necesario[4], en conformidad con las rúbricas impuestas por la Sagrada Congregación de Ritos[5], al santuario–símbolo destinado a la gran puesta en escena de la Majestad Divina, cuando surjan diferentes alternativas para reglamentar o consolidar la hechura adecuada para el más significativo de los receptáculos, el destinado a acoger la Sagrada Forma, en su versión más práctica y útil para el interior del templo, es decir, la custodia portátil[6]. Las propuestas, tal y como ya constató la profesora Heredia Moreno, fueron muchas, algunas de ellas partiendo de experiencias anteriores, consolidándose, por encima de otras, la más rentable y eficiente para los cultos eucarísticos, la conocida como custodia de sol[7]. Esa tipología sencilla, coherente y concisa para el destino que tenía asignado, es la que avalaron, con sus normativas y recomendaciones, muchos obispos contrarreformistas. Prelados como el arzobispo de Valencia, Fray Isidoro de Aliaga, ratificaron esa apuesta por una estructura ligera, limpia, y sobre todo ventajosa, que facilitara su empleo sin generar inconveniencia alguna, sugiriendo, y no sólo para el ostensorio sino también para los vasos sagrados, un armazón lo más llano posible, con pocas molduras "*sin relieves, ni vivos, ni cosa que tomándola en la mano el sacerdote, le ofenda e impida el apretarle y asegurarse bien*"[8].

3 J. RIVAS CARMONA, "El impacto de la Contrarreforma en la platerías catedralicias". *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 515–536 y R. SÁNCHEZ LAFUENTE–GEMAR, "La platería en las catedrales. Del tesoro medieval a la acumulación contrarreformista". *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 487–503.

4 Esta cuestión y su significación en lo que representa de transformación de los contenidos de las viejas sacristías y en la aparición de nuevas tipologías que allí se van a reunir a partir de Trento, aunque centrada exclusivamente en el ámbito de los objetos de plata y oro, al no contemplar ni valorar los cambios que también afectaron al ornamento textil, ha sido ampliamente tratada por J.M. CRUZ VALDOVINOS, "La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción", en M.A. CASTILLO (ed.), *Las catedrales españoles en la Edad Moderna*. Madrid, 2011, pp. 149–168. Sobre lo que representa el mencionado Concilio para el ajuar textil y la nueva concepción del mismo véase M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto. Estudio Histórico–Artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*. Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1997.

5 Entre los preceptos más significativos derivados del Concilio hay que destacar el promulgado el 26 de julio de 1588 que prohibía tajantemente el uso de piezas elaboradas en marfil o cristal para custodiar o exponer el Santísimo, reiterando la obligatoriedad de que tales recipientes fueran siempre de metales preciosos es decir, oro o plata (ABATE FELISE, *Diccionario de los Decretos auténticos de la Sagrada Congregación de Ritos. Traducido al castellano de la última edición de 1860* por L. CARBONERO Y SOL, Sevilla, Imprenta de don Antonio Izquierdo, 1867, p. 185).

6 M.C. HEREDIA MORENO, "De arte y devociones eucarísticas: las custodias portátiles". *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, Universidad de Murcia, 2002, pp. 163–182.

7 Ibídem, p. 177.

8 *Synodus Diocesana Valentiae celebrata: praeside ... D. D. F. Isidoro Aliaga, Archiepiscopo Valentino, anno MDCXXXI*. Valentiae, apud viduã Ioannis Chrysostomi Garriz, 1631, p. 170. (El estudio y transcripción de este importante sínodo, fundamental para entender el desarrollo y evolución de la arquitectura y dotación mobiliar de las diócesis levantinas, fue realizado por F. PINGARRÓN,

No obstante, la progresiva y arrolladora dinámica derivada de la intensa teatralización dramática hacia la que va orientándose el discurso de exaltación del Sacramento, con todo el apabullante aparato que se van disponiendo en torno a su exposición y culto de latría, dará pie a una apuesta espectacular ordenada bajo lo que se conoce como la custodia sol con astil de figura, acorde con la categoría de los grandes fastos sacramentales que tienen como telón de fondo ese nuevas articulaciones erigidas sobre el presbiterio, organizadas a través de retablos, tabernáculos, sagrarios o esas escenografías efímeras destinadas a la práctica de la exposición ininterrumpida de *Las Cuarentas Horas*[9]. Si la custodia sol y su privilegiada ubicación en el centro de la capilla mayor se convertía en el vehículo perfecto para la retórica del "*hodie vidi Corpus Christi*", de esa comunión ocular santificada en el Misal de Pío V[10], la organizada bajo el orden telamónico[11], aquel que sustituía la estructura arquitectónica del astil por la figura humana, superaba al ostensorio normal al sumar a las capacidades que ya albergaba esa estructura portátil el logro de la plena dimensión visual, la metáfora perfecta, de la plegaria y el triunfo[12]. Nada tiene de extraño, por tanto, que la génesis o, al menos, la toma de carta de naturaleza de esa modalidad de custodia, seguramente la más solemne y espectacular de todas las portátiles[13], tenga lugar en la ciudad de Roma, en el epicentro de la espiritualidad católica. Allí, en 1632, se fija con todo lujo de detalles, a partir del diseño inventado y grabado por G. Laurentiani como portada para su repertorio de dibujos de objetos litúrgicos, editado bajo el título *Opere per Argentieri et altri*, la tipología de ostensorio organizado en torno a una figura

Las advertencias para los edificios y fábricas de los templos del Sínodo del Arzobispo de Valencia Isidoro Aliaga en 1631. Valencia, Asociación Cultural "La Seu", 1995).

9 F. CARMONA MORENO, "Cuarenta Horas. Culto eucarístico con siglos de tradición", en F.J. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.), *Religiosidad y ceremonia en torno a la eucaristía: actas del simposium*. Vol. 2. Madrid, Ediciones Escurialenses, 2003, pp. 633–652.

10 J.M. CANALS, *El culto a la Eucaristía*. Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 1991, p. 28.

11 La notoriedad y nueva interpretación que el Barroco hace de este orden clásico ha sido detenidamente analizada por F.J. LEÓN TELLO y M.V. SÁNZ SANZ, *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*. Madrid, C.S.I.C, 1994, p. 916.

12 No hay que olvidar que el uso del orden telamónico, según la tratadística de la Edad Moderna, estaba restringido para la celebración de una victoria. (Ibídem). Ese carácter triunfal de los ostensorios con figura en el astil ya fue puesto de relieve por M.C. HEREDIA MORENO, ob. cit., p. 178. Esta cuestión ha sido ampliamente tratada, destacando su privilegiada hechura como reclamo de las miradas, por M.M. ALBERO MUÑOZ y M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Giacomo Laurentiani y sus *Opere per Argentieri el altri*", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia, Editum, 2012, pp. 59–76.

13 Uno de los pocos estudios, limitado al marco de la platería hispánica, que hasta la fecha se han ocupado de esta variante de custodia portátil, centrado fundamentalmente en la experiencia del Barroco novohispano, es el de M.C. HEREDIA MORENO, "Iconografía del ostensorio mexicano del siglo XVIII con astil de figura". *Cuadernos de Arte e Iconografía* t. IV–7 (1991), pp. 321–330. Igualmente, y de fechas ya más recientes, abriendo nuevas perspectivas y otras lecturas complementarias, hay que destacar la importante aportación, también centrada en contexto hispano, de M.C. DE LA PEÑA VELASCO, "Algunas reflexiones sobre el valor de la escultura en las custodias portátiles del siglo XVIII en España", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 403–425.

humana, detallada ésta en la efigie de una ángel mancebo que sostiene lo que puede y debe ser entendido como un receptáculo o viril. Evidentemente, dicha estructura, de asombroso porvenir, resuelve y prima, bajo los resortes de lo dinámico y lo portentoso, la cuestión de la visibilidad de dos de los discursos que en los que se centrarán las energías de la Contrarreforma: la liturgia del triunfo de la Eucaristía y el valor concedido a las reliquias[14]. Es cierto que lo que Laurentiani sanciona, integrando en la platería aquel orden que los griegos llamaron atlántico, con la incorporación del ser angélico, no es más que el resultado de la erudición histórica y literaria de la que harán gala los artistas del Barroco romano, incorporando, a su vez, el decoro y el artificio, en aras de la adhesión emotiva, bajo unos recursos formales que ya estaban vigentes desde siglos atrás en los círculos artísticos de la ciudad pontificia, siempre adscritos a un sistema estético que rendía culto a la tradición clásica[15]. Así, la presencia de un telamón, dispuesto ya en singular contrapposto, formando parte de un objeto litúrgico, en este caso de mármol, ya era algo patente en la Roma de mediados del siglo XIII, tal y como confirma el candelabro pascual de la catedral de Anagni, obra vinculada a la actividad de Pietro Vassalletto, el llamado Vassalletto II, y que tenía como referencia otros similares acometidos por ese renombrado taller familiar para las grandes basílicas papales[16]. En definitiva, nada impide pensar que desde los primeros tiempos de la afirmación oficial del Cristianismo el uso de tal recurso clásico hubiera estado presente en algunos de los más sobresalientes ajuares de las basílicas romanas, sobre todo aquellas que tuvieron un alto patrocinio o fueron objeto de donaciones áulicas o del patriciado, civil o eclesiástico, de la capital imperial. Así, no hay que olvidar que la bóveda de la capilla de San Zenón, en la basílica romana de Santa Práxedes, financiada por el papa Pascual (817–824), se decora con un mosaico en el que se representan cuatro ángeles en contrapposto, con los brazos alzados sosteniendo un riquísima orla circular con la imagen de Cristo.

De hecho, y como se irá viendo a lo largo de este trabajo, la mayoría de estas piezas protagonizadas por lo antropomorfo estuvieron siempre vinculadas, dada su complejidad técnica y alto coste, a mecenazgos de muy elevado rango, en muchos casos directamente relacionados con lo cortesano, o a empresas artísticas y/o entornos territoriales que contaron con una más que boyante riqueza de medios de todo tipo en un contexto histórico determinado. Tal es el caso, para el entorno hispánico, del mundo virreinal de la Nueva España, los reinos de Nápoles y Sicilia durante el Barroco o el que acontece en las capitales diocesanas y otras

---

14 M.M. ALBERO MUÑOZ y M. PÉREZ SÁNCHEZ, ob. cit., pp. 67–73.

15 La admiración de los modelos clásicos y su materialización en las artes del metal gestadas en los grandes talleres romanos durante la Edad Moderna ha protagonizado buena parte de la investigación de la profesora J. MONTAGU, destacando sus fundamentales trabajos *Roman Baroque Sculpture: The Industry of Art*. Yale University Press, 1992 y *Gold, Silver, and Bronze: Metal Sculpture of the Roman Baroque*. Princenton University Press, 1996.

16 N. SEVERINO, *Arte Comastesca. La Cattedrale di Anagni. Il Tesoro*. Roma, Gruppo Editoriale l´Espresso, 2011, p. 17.



LÁMINA 1. *FRANCESCO SOLIMENA. Proyecto para un relicario (1675-1700). Cooper Hewitt. National Design Museum. Nueva York.*

destacadas urbes del Levante y el Sureste peninsular, centros artísticos de relevancia internacional, en el transcurso del siglo XVIII.

Esa vinculación de la traza telamónica de Laurentini con lo cortesano, cargada de toda la simbología que ello aparejaba para un objeto que se recomendaba para la manifestación de lo más sagrado, remite, directamente, a piezas de orfebrería de excelencia, auténticos caprichos de las artes del metal del Renacimiento, como son esos diseños y obras profanas[17], simbiosis perfecta de la naturaleza y la joyería, que ocupaban un lugar preferente en las ricas colecciones de los príncipes europeos del Cinquecento y que se exhibían en aquellas cámaras de las maravillas de sus palacios, bien para asombro de propios y extraños bien para la magnificencia de sus alhajadas mesas. Así, los soportes humanos son recurrentes en la hechura de copas de aparato, como confirma el dibujo de Francisco Salviatti que incluye el Códice Resta[18], o en los originales nautilus que se prodigaron desde fechas muy tempranas del siglo XVI, siendo buen ejemplo de esto último el conservado en la colección Tyssen Bornemiza, fechado en 1577, fruto del artista flamenco Cornelis Floris, y que configura su apoyo bajo la forma de un viejo fauno[19]. Tampoco habría que desvincular de ese renovado interés por el atlante el peso que tendrían los diseños del orfebre francés Pierre Delabarre y que veían la luz en 1629, en París, a través de su edición grabada por Isaac Briot[20].

Por tanto, el planteamiento del italiano traducía, con todo lujo de detalles y otorgándole un carácter monumental, ese gusto de la época, pero, sobre todo, actualizaba el concepto, le confería valores ideológicos, sobrepasando el mero criterio decorativo, logrando que la narrativa del modelo formal asumiera, a su vez, el lenguaje religioso moderno que defendía la Iglesia. Prueba del éxito del modelo como afirmación de una épica triunfalista es su rápida difusión, su receptiva acogida y materialización en los principales centros artísticos del momento. Incluso se trasladó, de manera inmediata, a obras realizadas en materiales menos costosos que el metal noble, en madera dorada, para contentar la ingente demanda de relicarios que se generó desde todo tipo de iglesias, siendo uno de los ejemplos más tempranos el acometido por el escultor Desiderio Bonfini (1576–1634) para la iglesia de Santa María in Viminuta de Patrignone, en la diócesis de Montalto delle Marche[21], y

17 La plata civil como fuente de inspiración y campo de experimentación de nuevas ideas y prototipos, centrada en el ámbito peninsular, mereció la atención de A. LÓPEZ–YARTO ELIZALDE, “Nuevas vías de investigación en la historia del platería española: la importancia de plata civil en la España del siglo XVI”. *Estudios de Platería. San Eloy 2001*. Murcia, Universidad de Murcia, 2001, pp. 131–147.

18 http://grafica.beniculturali.it/Codice%20Resta/Disegni%20per%20oreficerie%20.htm (Consultada en 15–05–2013).

19 AA.VV., *A Renaissance Tresasury. The Flagg Collection of European Decorative Arts and Sculpture*. Nueva York, Milwaukee Arte Museum, 1999, pp. 66–67.

20 D. ALCOUFFE, *Les Gemmes de la Couronne*. Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2001, pp. 385–388.

21 G. FABIANI, *Artisti del Sei–Settecento in Ascoli.* Ascoli Piceno, 1961, pp. 174 y ss. En la página web del Museo se ofrece una buena fotografía de esa temprana acogida del diseño que inaugura el repertorio ideado por Laurentiani (http://lnx.montaltomarche.it/montalto2/Museo_dio/reliquiario_7.

que en la actualidad forma parte de la colección del Museo Sistino diocesano de esa ciudad que, desde los tiempos de Julio II, estaba bajo la jurisdicción de los Estados Pontificios. La invención de Laurentiani no tardará en ser reexaminada, no muchos años más tarde de su divulgación, desde posiciones estéticas avanzadas, más ajustadas al concepto del pleno barroco, como delatan las interpretaciones del taller de Bernini, concretadas en la custodia de la basílica de San Juan y San Pablo de Roma[22], y que tendrán su difusión a través de los diseños del orfebre Giovanni Giardini, dados por primera vez a la imprenta, en la ciudad de Praga, en 1714, y reeditados años más tarde, en 1750, bajo el título *Promptuarium artis argentariae*. Más comedida, casi una réplica de la idea de Laurentiani, aunque acentuando lo anatómico y los volúmenes, es la revisión realizada por el dibujante y grabador palermitano Pietro d´Aquila (circa 1635–1692)[23], que se trasladará fielmente al relicario de los santos Pedro y Pablo del tesoro de la Capilla Palatina de Palermo, fechado en 1691[24]. El afianzamiento del modelo con ángel en tierras del sur de Italia, en los virreinatos de Nápoles y Sicilia, desde fechas muy tempranas, en torno a los primeros años del último tercio del siglo XVII, corrobora el predicamento que esta estructura va a gozar en toda Italia, tanto en esos territorios gobernados o vinculados con la monarquía hispánica como en los estados del norte, caso de la Saboya y el Piamonte, donde la presencia del arquitecto mesinés, y también orfebre, Filippo Juvara pudo inclinar el gusto hacia esa tipología tal como parece corroborar el espléndido relicario de la Santa Sindone que, en 1726, regaló el duque, luego rey, Víctor Amadeo II de Saboya al papa Benedicto XIII y que éste entregó, un año más tarde, a la catedral de Benevento, cuya sede gobernó con anterioridad a su pontificado, y en cuyo tesoro todavía hoy se conserva[25].

En definitiva, había un ambiente más que propicio para que una y otra orilla del imperio español, del Mediterráneo al Pacífico, y a partir de las reelaboraciones que sobre esa idea ejecutan artistas de la talla de Francisco Solimena (lám. 1) o Filippo Juvara padre[26] –ambos súbditos del rey de España–, acogieran un modelo que plasmaba literalmente la plegaria eucarística primera o Canon Romano, "... *per manus sancti Angeli tui in sublime altare tuum...*", inspirada en la cita que San Ambrosio incluyó en su famoso escrito *De Sacramentis*. Se trataba, por tanto, de una tipología que enfatizaba mediante lo visual los lazos con la universalidad que

php. Consultada en 16–05–2013).

22 A. DI CASTRO, P. PECCOLO y V. GAZZANIGA, *Marmorari e argentieri a Roma e nel Lazio tra Cinquecento e Seicento: I documenti, i committenti, le opere*. Roma, Quasar, 1997, p. 190.

23 Nos referimos evidentemente al conocido dibujo "Disegno di angelo" que se conserva en la Galería Regional de Sicilia, Museo Palacio Abatellis. (M.C. DI NATALE (a cura di), *Ori e argenti de Sicilia, dal Quattrocento al Settecento*. Milán, Electa, 1989, p. 245).

24 Ibídem.

25 V. DE MARTINI (ed.), *Il tesoro delle reliquie. Fasti e riti di Vicenzo Maria Orsini, papa beneventano*. Roma, Edizione Artemide, 2000.

26 Por lo que se refiere a la reinterpretación realizada por Francisco Solimena, se trata de la traza para un relicario, datada entre 1675–1700, conservada en la Colección Cooper–Hewitt del National Design Museum de Nueva York (Nº Inventario 1930–88–2571).

representaba Roma y su liturgia, un símbolo de la obediencia al pontífice, a través del rito y la ceremonia, en ese contexto de unificación introducido tras el Concilio de Trento y que defendía una realidad común para todo el mundo católico[27]. Sin descartar que la visión de lo portentoso, figurada en la mística de la reverencia por el descenso del ángel portando el Santísimo, estaría pensada para excitar los ánimos, lo más sensorial del espectador, obligándole al respeto y admiración, la sumisión profunda, ante el misterio que se cumplía sobre el altar, la venida personal de Cristo, su parusía sacramental. Y la plenitud de su encarnación y presencia debía ser escenificada, formulada, por las realidades terrestres por las que Dios mismo había hecho medio y signo de su venida, tal y como lo relata San Pablo "*Y a vosotros que sois atribulados, daros reposo con nosotros, cuando se manifieste el Señor Jesús desde el cielo con los ángeles de su poder*" (2 Tesalonicenses 1, 7). Todo ello hace de la custodia angélica un paradigma de la cultura barroca en su inequívoca indisociabilidad entre religión, cultura y sociedad, respondiendo así a lo que Maravall definió como "cultura de la imagen sensible"[28].

Los más tempranos ejemplos que de esta tipología se conocen en los reinos peninsulares no son, sin embargo, responsabilidad de artistas o talleres españoles sino que responden a obras vinculadas directamente a legados o donaciones que llegan desde territorios foráneos. A la pieza conservada en el Museo de Santa Cruz de Toledo, procedente de Palermo, fechada entre 1678–1679, y que tuvo como destino la iglesia de Santo Tomé de la ciudad imperial[29], hay que sumar la espectacularidad de la desaparecida custodia de la Colegiata de Santa María de los Reales Alcázares de Ubeda[30], prototipo, sin duda alguna, del interés que este modelo con ángel despertó en el mundo francés, donde ya estaba vigente, al menos, desde 1654, tal como se constata en la pintura realizada por Philippe de Champaigne, conservada en la Abadía de San Pedro de Mas–Grenier (Francia), para conmemorar, con todo lujos de detalles, la fundación en París, el 12 de marzo del citado año, en la calle Férou, del Instituto monástico de las Benedictinas del Santísimo Sacramento de la Madre Mectilde de Bar, acto que estuvo presidido por la propia reina de Ana de Austria[31].

27 No hay que olvidar que la reforma trentina igualó la liturgia de toda la Iglesia, imponiendo el ceremonial romano que, salvo pequeñas singularidades, se convirtió en el único válido a practicar en todos los templos del orbe católico, desapareciendo con ello todas las diferencias y particularidades en los actos de culto que desde los primeros tiempos del Cristianismo venían diferenciando y estableciendo notables variaciones entre unas iglesias y otras. En definitiva, triunfó un criterio unificador. Una buena síntesis de todo ese proceso es la de M. RIGHETTI, *Historia de la Liturgia*. Madrid, B.A.C., 1995, en particular el capítulo III, pp. 173–634.

28 J.A. MARAVAL, *La cultura del Barroco*. Madrid, Alianza, 1981, p. 501.

29 *Corpus, historia de una presencia*. (Catálogo de la exposición celebrada en la Santa Iglesia Catedral Primada de Toledo). Toledo, 2003, pp. 162–163.

30 Siempre se ha señalado que esa obra era una donación de doña María de Molina, azafata de la reina de Francia, la española María Teresa de Austria. Tras prestar sus servicios a la antigua infanta en la corte francesa, regresó a su ciudad de origen, Úbeda, trayendo consigo la citada custodia, un regalo del propio Luis XIV en atención a los servicios prestados, señalándose que procedía de la "misma capilla de Versalles" (J. PASQUAU, *Temas de Jaén*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1980, p. 279.)

31 J. LECLERCQ, "Saint Germain et les bénédictines de Paris". *Revue d´histoire de l´Egliese de France* V. 43 (1957), pp. 223–230.

La llegada de esas deslumbrantes piezas, más frecuentes de lo que hasta la fecha se ha venido pensado, no debió pasar desapercibida para algunos de los más importantes obradores españoles, encontrándose ejemplos bien tempranos de la asimilación del modelo dentro de ese último tercio del siglo XVII. No de otra manera se puede entender la realizada en 1677 por el salmantino Domingo Rodríguez de Corbo, para la iglesia de Cepeda[32], con la que se inaugura un tipo de ostensorio portátil muy identificativo de los talleres de Salamanca y de los plateros más representativos del Barroco de esa ciudad castellana y de su área de influencia[33]. Estas custodias, curiosamente, siguen en sus rasgos medulares (el ángel de anatomía infantil y semidesnudo, la bola del mundo, etc.) los que también se observan en las obras del platero italiano Nicola de Angelis, activo en Nápoles entre 1703–1733, tal como delata el ostensorio que labrara, en 1706, para la iglesia de Santa María al Morrocco de la localidad de Tavarnelle Val di Pesa, próxima a Florencia[34].

Pero el grueso de la primera gran aportación a las sacristías españolas, durante las primeras décadas del siglo XVIII, vino del otro lado del Atlántico, del virreinato de la Nueva España[35]. Es muy posible que incluso antes de que se iniciara el Setecientos allí ya estuviera arraigando, por la presencia de artistas de muy diferente procedencia europea, el gusto por esta modalidad de custodia regulada por el orden telamónico. A ello no pudieron ser indiferentes los miembros del clero regular, muy especialmente los jesuitas[36], y, posiblemente, fueran sus directrices y planteamientos los que consolidaron esa preferencia por la escultura como sostén del viril. Aunque característica del mundo novohispano, también llegó a extenderse a lo largo de

---

32 A. RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, "Los plateros del siglo XVIII Manuel y Luís García Crespo y su obra en Tierras de León". *Tierras de León* 34–35 (1979), pp. 60–70.

33 F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, "Custodias portátiles de los siglos XVII al XIX en los territorios salmantinos de la diócesis de Plasencia". *Norba–Arte* vol. XXVII (2007), pp. 145–168. La bibliografía sobre ese característico modelo salmantino y su principal valedor, el platero Manuel García Crespo, constituye ya un amplio corpus, de sobra conocido, por lo que remitimos a la que pormenorizadamente incluye una de las aportaciones más recientes que han visto la luz sobre esa escuela castellana y que se centra en uno de sus maestros más renombrados, Miguel de Guzmán, y la difusión de su obra por la Alta Andalucía, M. RUIZ CALVENTE, "Obras inéditas del platero Miguel de Guzmán en tierras de Jaén", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia, Editum, 2012, pp. 523–541.

34 R.C. PROTO PISANI (a cura di), *Museo d´Arte sacra di Tavarnelle Val di Pesa*. Florencia, Edizione Polistampa, 2005, p. 53. Por otra parte, no hay que olvidar que en el vecino reino de Portugal, fronterizo con las tierras salmantinas, y durante el periodo de lo que se conoce como Barroco Joanino, también se impuso ese tipo de ostensorio elevado por la figura de un ángel, destacando en ese sentido, como ejemplo más espectacular, la custodia del convento lisboeta del Santísimo Sacramento de Alcántara (J. DE MONTERROSO TEIXEIRA, "Custodia do Sacramento". *Triunfo do Barroco*. Lisboa, Centro Cultural de Belém, 1993, p. 211).

35 Es obligada referencia el ya citado trabajo de M.C. HEREDIA MORENO, "Iconografía del ostensorio mexicano…" ob. cit., pp. 321–330, así como otro de sus pioneros trabajos que abordan estas cuestiones, "La proyección del Giraldillo en el Virreinato de Nueva España a través del platero sevillano Francisco de Peña Roja". *Laboratorio de Arte* 12 (1999), pp. 269–278.

36 M.M ALBERO MUÑOZ y M. PÉREZ SÁNCHEZ, ob.cit., p. 72.

todo la centuria dieciochesca a otros territorios americanos, los ubicados más al sur, destacando los testimonios del mundo chileno, caso del actual ostensorio de la catedral de Santiago, procedente del antiguo templo de la Compañía, San Miguel, fechado en torno a 1753, y vinculado a la labor de los plateros y miembros de dicha orden, Juan Köhler y Francisco Pollands[37].

En el sureste español, al igual que en otros territorios peninsulares, los ejemplos mexicanos se documentan en fechas muy tempranas. En 1710, la parroquia de San Juan Bautista de Murcia acogía entre sus muros el envío que don Francisco de Algarra, en nombre de doña Gertrudis de Echevarría y Guzmán, remitía desde la capital de Nueva España para dotación de ese viejo templo, y que incluía, además otros variados objetos, "*Una custodia de plata sobredorada toda ella con todo el apostolado al pie y un San Francisco que sobre su cabeza mantiene la custodia la que tiene de peso doscientos onzas poco mas o menos*"[38]. La llegada de esta obra coincide en el tiempo con un periodo de gran revitalización de las artes en general, alentado por el entonces obispo de la diócesis, don Luis Belluga y Moncada, en los territorios de la diócesis de Cartagena, que, desde finales de la centuria anterior, experimentaban una progresiva mejora de su economía, gracias, fundamentalmente, a la recuperación de la sericultura[39]. Una serie de grandes empresas arquitectónicas de carácter religioso y una relevante eclosión ornamental y mobiliar[40], vinculadas a las mismas, caracterizarán a un tiempo marcado por la concreción de una imagen, muy erosionada por las terribles circunstancias de las décadas centrales del Seiscientos, que se adecuara de una manera uniforme y plena a las disposiciones de Trento[41]. La platería tendrá un papel crucial en la configuración de esos espacios y el ambiente cosmopolita de la capital de reino, generado por la presencia de artistas foráneos procedentes de la más variada geografía europea (Centroeuropa, Francia o Italia) y peninsular (Madrid, Valencia, Cataluña o Andalucía), condensará en la ciudad de Murcia una serie de soluciones estéticas plenamente vinculadas a las corrientes internacionales y de vanguardia. Algunos escultores, sobre todo la figura del marsellés Antonio Dupar, serán claves para la puesta al día de los viejos modelos que todavía perduraban en los obradores locales[42], aunque éstos ya habían

37 L.E. ALCALÁ (con la colaboración de otros autores), *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*. Madrid, Fundación Iberdrola, 2002, p. 35.

38 A.P.S.J.B.M. (Archivo Parroquial de San Juan Bautista de Murcia). *Libro del Ynventario de las alajas y vestuarios de la parroquial de San Juan de Murcia*, s. f. La noticia sobre este legado fue dada a conocer por J. SÁNCHEZ MORENO, "Noticias de perdidas colecciones pictóricas en Murcia". *Anales de la Universidad de Murcia*, 1945–1946, tercer trimestre, pp. 773–785.

39 M. PÉREZ SÁNCHEZ, *El arte del bordado y el tejido en Murcia: siglos XVI–XIX*. Murcia, Universidad de Murcia, 1999 y P. OLIVARES GALVAÑ, *Historia de la Seda en Murcia.* Murcia, Editora Regional de Murcia, 2005 (segunda edición corregida).

40 C. BELDA NAVARRO y E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, *Arte en la Región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración*. Murcia, Editora Regional, 2006, pp. 301–303.

41 M. PÉREZ SÁNCHEZ, "El Culto Regenerado". *Luis Belluga y Moncada. La Dignidad de la Púrpura*. Murcia, Fundación Cajamurcia, 2006, pp. 49–67.

42 La platería murciana del siglo XVII cuenta con el detallado estudio de J. C. AGÜERA ROS, *Platería y plateros seiscentistas en Murcia*. Murcia, Universidad de Murcia, 2005.

experimentado una notable mejoría desde finales del siglo XVII con las aportaciones de los diseños del escultor Nicolás de Bussy o con las obras del alemán Enrique Picard, platero de la catedral entre 1689–1721, y fiel traductor de las trazas del citado maestro natural de Estrasburgo[43].

Dupar se asienta en Murcia desde 1717, coexistiendo con plateros oriundos de Italia, tales como Maurizio Pegolotto o el palermitano Antonio Martínez Rubio[44], afincados respectivamente en Murcia y Orihuela, los dos grandes centros de poder del sureste español y dos realidades paralelas con un acervo artístico común, separadas tan sólo por menos de media jornada de viaje en aquel entonces. La presencia de Dupar supone la consolidación de todo un mundo de novedades entre otras, la introducción de los mancebos tenantes, presentes en el arca para el sacramento que realizó para la iglesia orialana de Santa Justa y Rufina[45], en la que el orden paranínfico se muestra según una heroizada visión, derivada de la tradición impuesta por su maestro, el también francés Pierre Puget[46], así como por la del napolitano Orazio Scoppa en los diseños que dio a la imprenta en 1642, dedicados a Melchiorre Borgia[47]. No en balde, sería Dupar el que recibió el encargo del cabildo de la catedral de Murcia para plantear el nuevo ornato de la capilla mayor de dicho templo[48], resuelto por el marsellés como una perfecta integración de las artes, de

43 M. PÉREZ SÁNCHEZ, "El maestro platero de la Catedral de Murcia", en J. RIVAS CARMONA, *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 438–439. Sobre el diseño de Bussy para el trono de plata de la titular de la poderosa cofradía del Rosario de Murcia, encomendada su hechura al platero de origen alemán, veáse C. BELDA NAVARRO y E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, ob. cit., p. 473 y C. BELDA NAVARRO y J. INIESTA MAGÁN, *Nicolás de Bussy y la Archicofradía del Rosario. Las claves de un pleito*. Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 2006.

44 La figura de este artífice, natural de Palermo y formado en los usos y tradiciones de la platería siciliana occidental, ha sido estudiada por M. CECILIA ESPINOSA y G. RUIZ ÁNGEL, "La platería en la iglesia de las Santas Justa y Rufina de Orihuela durante el S. XVIII". *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 111–128.

45 M.C. SÁNCHEZ–ROJAS FENOLL, "La etapa murciana del escultor marsellés Antonio Dupar". *Anales de la Universidad de Murcia* XXXVIII, nº 12 (1978–79), pp. 117–189.

46 J. SÁEZ VIDAL, "Un projet de tabernacle de Pierre Puget realisé par Antoine Duparc pour l ´eglise Sainte Juste et Sainte Rufina a Orihuela". *Marseille* nº 120 (1980), pp. 36–38.

47 Concretamente nos referimos al grabado de un diseño para un candelero formado por un hombre abrazado a una mujer erguida que levanta uno de sus brazos, cifrado con el número doce de los dieciocho grabados conocidos y conservados de artista napolitano. Sobre su personalidad y el importante papel que jugó como proveedor, uno de los más relevantes, de diseños para la platería napolitana del Seiscientos, véase F. ABBATE, *Storia dell´Arte nell´Italia Merdionales. Il Secolo d´Oro*. Roma, Donzelli Editore, 2002, p. 204. Melchiorre Borgia fue un destacado patricio siciliano que desempeñó durante tres meses, en el año de 1650, la regencia del reino de Sicilia (F.M. EMANUELE E GAETANI, *Della Sicilia Nobile*. Palermo, Stamperia de´Santi Apostoli, 1754, p. 189).

48 El complejo programa suntuario, platería y textil, que revistió la capilla mayor de la catedral de Murcia hasta su desaparición, con motivo del incendio ocurrido en 1854, ha sido analizado por M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La contribución de la familia Lucas a la orfebrería de la catedral de Murcia. Una propuesta de estudio del patronazgo de los canónigos". *Verdolay* 6 (1994), pp. 153–159. También fundamental es el trabajo de R. CABELLO VELASCO, "Antonio Mariscotti y la obra de plata del altar mayor de la catedral de Murcia". *Verdolay* 6 (1994), pp. 161–168.

ascendente berninesco, destinada a reforzar la adoración sacramental[49], en la que platería fue requerida para la confección de una monumental urna–tabernáculo "*labrada a cincel con dos ángeles en las dos esquinas y delante y sobre la puertecilla gravado un pelícano, la que sirve de sagrario para el reservado que está sobre el Altar de la Capilla Mayor, en medio de un trono de nubes plateadas con rayos que la sostienen los quatro Evangelistas de talla, sobredorados, la que dexo a esta Santa Yglesia el señor don Francisco Lucas Guil, Chantre que fue de ella, y pesa un mil doscientos ochenta y siete onzas*"[50].

El leiv–motiv de la escultura como soporte, tanto desde el plano compositivo y tectónico como desde el dialectico–narrativo, para generar una maquinaria que representaría la gloria en el recinto sagrado, casi como un escenario operístico, será el que se asuma para la capilla mayor de la iglesia de San Miguel de Murcia. Su monumental retablo, iniciado en 1729, estará ligado directamente a la participación y presencia reiterada del escultor Francisco Salzillo. El proceso constructivo de todo ese despliegue arquitectónico y ornamental es bien conocido gracias a las aportaciones de Sánchez Moreno y a los estudios de Belda Navarro y de la Peña Velasco, por lo que parece innecesario repetir lo ya publicado sobre esa poderosa estructura destinada, fundamentalmente, a servir de modelo, tal vez el sueño de un Belluga afincado en Roma pero pendiente de lo que acontecía en su vieja diócesis[51], de lo que debía ser el presbiterio como marco y trono de la Eucaristía[52]. Y, evidentemente, el centro de las miradas en esa aparatosa estructura sería el solio de la realeza, el tabernáculo, que nada más finalizado reclamó la pertinente custodia. Ésta,

49 En paralelo a los trabajos desarrollados en el presbiterio catedralicio, otros templos de la ciudad también acometieron en sus interiores amplios programas decorativos destinados a la exaltación eucarística, caso de la bóveda y cúpula de la iglesia del monasterio de agustinas descalzas de la capital murciana. Dicha empresa, dirigida y llevada a cabo por el pintor Juan Ruiz Melgarejo, ha sido analizada por F.J. ALEGRÍA RUÍZ, "Un ciclo pictórico en torno a la Eucaristía en la iglesia de agustinas de Murcia", en C. DE LA PEÑA VELASCO y M. ALBALADEJO MARTÍNEZ (eds.), *Apariencias de persuasión. Construyendo significados en el arte*. Murcia, Editum, 2013, pp. 67–102.

50 M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La significación del inventario en el estudio de los tesoros catedralicios. El ejemplo de la Catedral de Murcia a través del inventario del Tesoro de 1807", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, Universidad de Murcia, 2004, p. 455.

51 El programa arquitectónico y decorativo de los templos de la diócesis de Cartagena durante el gobierno de don Luis Belluga así como la continuidad de los mismos, según sus directrices tras su marcha a Roma, cuenta con una muy acertada visión de E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, "Belluga y el mecenazgo eclesiástico". *Luis Belluga y Moncada. La Dignidad…* ob. cit., pp. 69–85.

52 Esta excepcional manifestación "hierofánica del barroco español", tal y como la ha definido la profesora de la Peña Velasco en la brillante reinterpretación simbólica que sobre la misma ha efectuado recientemente (C. DE LA PEÑA VELASCO, "Un retablo de arcángeles en el Barroco español". *Apariencias de persuasión. Construyendo…* ob. cit., pp. 335–416), cuenta, como ya se ha mencionado, con una amplia bibliografía, debiéndose destacar las aportaciones de J. SÁNCHEZ MORENO, *Vida y obra de Francisco Salzillo: Una escuela de escultura en Murcia*. Murcia, Universidad de Murcia, 1945 (2ª ed. corregida y aumentada 1983); C. BELDA NAVARRO, *Francisco Salzillo. La plenitud de la escultura*. Murcia, Caja Murcia, 2001, p. 109 y C. DE LA PEÑA VELASCO, *El retablo barroco en la antigua Diócesis de Cartagena 1670–1785*. Murcia, Asamblea Regional, 1992, pp. 280–286.



LÁMINA 2. *Custodia (detalle), 1737. Iglesia parroquial de San Miguel Arcángel. Murcia. Diseño de F. Salzillo.*

como es sabido, se contrata, a instancias de la cofradía del Santísimo Sacramento y Ánimas de la parroquia, en 1737 con el maestro platero José Jiménez de Cisneros, una de las figuras más sobresalientes del panorama de la orfebrería local, y cuyo obrador venía atendiendo la renovación de los maltrechos ajuares de muchas iglesias del obispado desde tiempo atrás, entre otros el de la sacristía del monasterio de Santa Verónica de Murcia o el del Santuario de la Vera Cruz de Caravaca. Sin embargo, en las cláusulas del acuerdo se especificó que la obra del ostensorio seguiría en todo "*la forma que se demuestra en el diseño echo por Don Francisco Zarzillo escultor*"[53].

No es difícil entender que la elección del artista murciano, y más en el contexto coreográfico y escénico en el que se mostraría el objeto, afrontara, sin reservas, la solución del ángel triunfante para soporte del viril. No era posible otra opción y más teniendo en cuenta los precedentes inmediatos, tanto el de San Juan Bautista como aquella otra custodia, también regulada de la misma forma, que había ingresado en 1731 en la sacristía de la vecina parroquia de San Nicolás, dentro del generoso lote de objetos litúrgicos, procedentes de la corte, que había remitido el benefactor de ese último templo, el medico don Diego Mateo Zapata[54]. Evidentemente, también debió influir, y mucho, en el pensamiento del escultor su educación y legado artístico, tanto el del ámbito del taller paterno, marcado por lo napolitano, como el aprendizaje a partir de la contemplación de la obra de Dupar. Sin olvidar su sólida instrucción teórica en las aulas y biblioteca del colegio de la Anunciata, de la Compañía de Jesús, que nunca debió dejar de frecuentar[55]. La solución salzillesca (lám. 2), sin embargo, aunque se encuentra dentro de los márgenes establecidos por la tradición romana y napolitana del Seiscientos, cobra originalidad al disponer la figura del ángel de una manera muy similar a sus Inmaculadas, concebido bajo una disposición fusiforme, que se potencia con la dirección helicoidal de sus plegados, y la cabeza elevada, dirigiendo la mirada al receptáculo del Santísimo, el viril, rompiendo de esa manera la frontalidad tradicional que hasta la fecha venía siendo la habitual en esta modalidad de custodias. Otra nota peculiar es que recurre a un ángel áptero, a la manera de Miguel Ángel en la Sixtina, donde Dios es portado por ángeles sin alas, y de la de otros grandes pintores del Renacimiento y el Barroco italiano, caso de Rafael o Caracciolo[56]. Se trata, desde luego, de una iconografía excepcional en el panorama español del momento y nada impide pensar que Salzillo conociera la polémica que ese asunto, el debate sobre si los ángeles debían o no llevar alas, despertaba entre los tratadistas de la época. Pues como se señalaba en el famoso

53 C. DE LA PEÑA VELASCO, "Un retablo de arcángeles…" ob. cit., p. 349.

54 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Donación de alhajas y ornamentos del médico Diego Mateo Zapata en 1731 a San Nicolás de Murcia (y noticias sobre tasadores en la corte)", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, Universidad de Murcia, 2006, p. 160. Los conjuntos textiles remitidos por Zapata cuentan con un pormenorizado estudio desde hace ya muchos años, M. PÉREZ SÁNCHEZ, *El arte del bordado*… ob. cit., pp. 239–241.

55 La cuestión de la formación del escultor en C. BELDA NAVARRO, ob. cit., pp. 23–52 y C. BELDA NAVARRO y E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, ob. cit., pp. 376–381.

56 E. MALE, *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid, Encuentro, 2001, p. 227.

libro de Interián de Ayala[57], cuya edición latina debió figurar de inmediato en la rica biblioteca del colegio jesuita de Murcia, reprendiendo al gran maestro italiano por pintar mancebos sin el elemento alado "*porque como decía aquel eximio pintor que no era ninguna maravilla que con ellas volasen, sino que lo hiciesen sin ellas, de modo que alcanzasen una mayor idea de perfección*"[58].

La vinculación de Salzillo con el arte de platería depararía muchos más trabajos[59], más de lo que hasta el momento corrobora la documentación hallada, y su taller de escultura siempre estuvo ligado a los más afamados plateros de la ciudad de Murcia[60], ejerciendo incluso de maestro, en las salas de dibujo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, de los que serían los más destacados orfebres de la Murcia del último tercio del siglo XVIII y primeras décadas del siglo siguiente[61]. Es por ello que nada impide pensar que su inventiva, dominio y conocimiento fueran reclamados para la siguiente secuencia murciana de una custodia con astil de figura. Se trata, en este caso, de la patrocinada por el eclesiástico don José Marín y Lamas, hombre formando durante su juventud en Roma, y una de las personalidades más exquisitas y cultas del clero catedralicio de mediados del siglo XVIII, amigo de libros y, en realidad, de toda actividad intelectual y artística[62]. El mismo fue un experto bordador, tanto en oro como en sedas, y dotó a la sacristía catedralicia de algunas deslumbrantes piezas salidas de su mano o vinculadas a su persona[63]. El fervor eucarístico del racionero se proclamó ya cuando decidió regalar el viril de oro que debía elevarse sobre el cáliz mexicano, obsequió también de un canónigo del templo, que ocupaba y ocupa el cuerpo central de la custodia del corpus de la catedral, esa monumental obra salomónica ideada por Montalto, o en la protección que dispensó al monasterio del Corpus Christi de Agustinas de Murcia, al que hizo llegar la arqueta japonesa, extraordinario trabajo del arte namban, para custodiar allí el cuerpo de la fundadora una vez que dicho mueble, que acogió durante siglos las reliquias de los santos Fulgencio y Florentina, fue reemplazado, en 1748, por otro

57 Sobre la significación del tratado de Interián de Ayala es de obligada cita el trabajo de M.V. SANZ SANZ, "Los estudios iconológicos de Fray Juan Interián de Ayala". *Cuadernos de Arte e Iconografía* t. IV, 8 (1991), pp. 102–112.

58 Citado por M. CALÍ, *De Miguel Ángel a El Escorial*. Madrid, Akal, 1994, p. 72.

59 Su vinculación al gremio de plateros se iniciaría nada más contraer matrimonio con Juana Vallejos, hija del miembro de esa corporación Bartolomé Vallejos (C. DE LA PEÑA VELASCO, "El platero Bernabé Vallejos, sus relaciones familiares con Francisco Salzillo y algunas incidencias del gremio a comienzos del siglo XVIII". *Estudios de Platería. San Eloy 2001*. Murcia, Universidad de Murcia, 2001, pp. 183–197).

60 M. PÉREZ SÁNCHEZ, "…Todo a moda y primor". *Francisco Salzillo, testigo de un siglo*. Murcia, Fundacion Cajamurcia, 2007, pp. 303–315.

61 El magisterio de Salzillo sobre los artistas del último tercio del siglo XVIII en C. DE LA PEÑA VELASCO, "Francisco Salzillo primer director de la Escuela Patriótica de Dibujo (1779–1783)". *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*. Murcia, Editora Regional, 1983, pp. 153–167 y C. BELDA NAVARRO y E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, ob. cit., pp. 417–425.

62 C. DE LA PEÑA VELASCO, *José Marín y Lamas y el patronazgo artístico*. Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 2010.

63 M. PÉREZ SÁNCHEZ, *El arte del bordado…* ob. cit., pp. 133–134 y 264–266.

de plata costeado por su munificencia[64].

Sin embargo, la más espléndida contribución sería esa custodia de oro, que incluía en su base la leyenda siguiente "*El Dor Dn Joseph Marin y Lamas Racionero de la Sta Yglesia de Cartagena, puesto a los pies de Christo Sacramentado la mando hacer año mil setecientos cinquenta y uno*"[65], en torno a la cual se organizó todo un templo, una nueva iglesia, la del hospital de San Juan de Dios, costeada también por ese benefactor, que se rendía, bajo el simbolismo de su planta elíptica, el universo, al misterio eucarístico. El espléndido objeto[66], desaparecido según unos durante la Guerra de la Independencia y en opinión de otros, durante los sucesos del Trienio Liberal, se conoce gracias a la minuciosa descripción, incluida en el testamento del racionero, que publicó la profesora Sánchez–Rojas Fenoll[67]. Una soberbia alhaja, adornada con piedras preciosas, y cuyo viril se levantaba sobre un soporte integrado por una esfera terrestre con zodiaco sobre la que se levantaba la figura de la Fe pisando a una serpiente.

Sorprende que un momento en el que el panorama de la platería española se orientaba, ya de manera decidida, para la custodia con astil de figura por la solución del ángel, en Murcia se optara por sustituir éste por la imagen de la principal de las virtudes, sintetizando en el objeto aquella idea teológica defendida por Santo Tomás, uno de los pilares del templo de la sabiduría[68], de que "*la presencia real no puede ser conocida ni por los sentidos ni por el intelecto, sino por la sola Fe que se funda la autoridad divina*"[69]. No obstante, esa incorporación de la Fe como soporte de la Eucaristía en los ostensorios portátiles, que no deja de ser una transcripción en plata de la quinta estrofa del *Pane lingua gloriosi* (***Tamtum ergo*** Sacramentum,/ veneremur cernui;/ et antiquum documentum/ novo cedat ritui;/ praestet fides supplementum/ sensuum defectui), ya se había impuesto muchos años atrás en la platería de la ciudad de Augsburgo, tal como se aprecia en la desaparecida custodia del convento franciscano de San José de la ciudad de Paderborn (Renania del Norte–

---

64 M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Arcas de prodigios'"(A propósito de tres relicarios de plata de la catedral de Murcia)". *Imafronte* nº 14 (1998–1999), p. 198.

65 M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Las Artes Suntuarias y Decorativas en la iglesia de San Juan de Dios de Murcia". *Fe, Arte y Pasión*. Murcia, Pontificia, Real, Hospitalaria y Primitiva Asociación del Santísimo Cristo de la Salud, 1997, p. 122.

66 La singularidad de su hechura y el mecenazgo de Marín y Lamas quedaron retratados en el dorso del bocaporte que cubría el camarín de la capilla mayor, tal como relata Fray Antonio Asins, en 1833, "*... se halla copiada una custodia y el retrato del bienhechor D. Jose Marin y Lamas, que presenta al Santísimo Sacramento…* " (F. DE LA TORRE RODRÍGUEZ, "Panorámica de la Provincia de Nuestro Padre San Juan de Dios, de Castilla, en vísperas de la exclaustración de 1835". *Archivo Hospitalario*, 2010 (8), p. 132).

67 M.C. SÁNCHEZ ROJAS–FENOLL, *Fundación y estudio de la iglesia de San Juan de Dios de Murcia*. Murcia, Excma. Diputación Provincial, 1976, pp. 23–24.

68 Con esa inscripción aparece la escultura del santo que figura en el imafronte catedralicio, diseñado por Jaime Bort según el programa iconográfico trazado por los miembros del cabildo. Santo Tomás de Aquino está ubicado en una de las hornacinas de los estribos que cierra uno de los extremos de la fachada, ocupado el otro extremo por la representación de Santa Teresa (E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, *La Fachada de la Catedral de Murcia*. Murcia, Asamblea Regional, 1990, pp. 239–241).

69 E. FORMENT, "La sistematización de Santo Tomas de los trascendentales". *Contrastes. Revista Interdisciplinar de Filosofía* vol. I (1996), pp. 107–124.

Wesftalia), fechada en 1675[70]. Es lógico que los objetos destinados a iglesias católicas ubicadas en territorios fronterizos con el mundo protestante, incluso insertas en ese contexto, cuidaran, y mucho, sus formas e iconografía, eludiendo todo posible calificativo de fomento de la idolatría, haciendo hincapié en lo teológico y en la Eucaristía como centro de la vida cristiana, aunque sin obviar su sentido de práctica litúrgica y de experiencia religiosa. Y la presencia de la imagen de la Fe, principio de la salvación para católicos y protestantes, como fundamento de la presencia real de Cristo podía favorecer o, al menos, no entorpecer la reconquista para Roma de almas y territorios adscritos a la doctrina de Lutero.

El modelo no tardó en pasar a zonas donde tales cuestiones no preocupaban tanto pero que debieron ver en esa interpretación una renovación de las formas, al tiempo que se resumía en ella toda la himnodia litúrgica del misticismo tomista. Así, y vinculadas siempre a contextos catedralicios, comenzaron a ser frecuentes en el mundo de la Italia del Sur, seguramente también en Roma, destacados ejemplos de ostensorio con Fe. Uno de los más tempranos en la Italia meridional, concretamente de 1740, sería el que confeccionara Gaetano Fumo para la catedral de Reggio–Calabria[71], al que seguiría, ya que está datado entre 1740–1746 y adscrito a un taller de ese ámbito territorial, el que procedente de la catedral de Nicastro se muestra en la actualidad en el Museo diocesano de Lamezia–Terme y conocido como el Ostensorio de la Fe[72].

Por tanto, la custodia de Marín y Lamas, debe ser entendida como uno de los más precoces testimonios en España de ese ostensorio configurado en torno a una imagen de la Fe. Aunque sin descartar el posible origen italiano que en su día se le asignó[73], también habría contemplarse su realización dentro del entorno. Y en este caso no debe rechazarse la posibilidad de una intervención de Salzillo, fiel colaborador del racionero por esas fechas de mediados de la centuria, tal como avalan los grandes encargos escultóricos que le realizó, obras de la plena madurez del artista murciano, tales como el San Jerónimo o la Virgen de la Leche[74]. Difícilmente se puede entender que el mecenas tomara una decisión de tan grandes consecuencias, y tan costosa, sin contar con la opinión de su artífice predilecto para una obra que debía ser el centro de todas las miradas. Salzillo era el único artista de Murcia capaz de conferir entidad escultórica, a un objeto, en su doble

70 H. SCHELL y E. SCHALKHAUSSER, *Bayerische Frömmigkeit: 1400 Jahre christliches Bayern*. Munich, Schnell &Steiner, 1960, p. 237.

71 L. LOJACONO, *Pague Lingua. L´Eucarestia in Calabria. Storia. Devozione. Arte*. (a cura di G. LEONE). Catanzaro, Abramo Editore, 2002, p. 619.

72 http://www.culturaitalia.it/opencms/opencms/system/modules/com.culturaitalia_stage.liberologico/templates/museid/viewItem.jsp?language=it&case=&id=oai%3Aculturaitalia.it%3Amuseiditalia–work_20400 (Consultada en 18–05–2013).

73 Con excesiva seguridad, incluso temeridad, se afirmó en su momento, la imposibilidad que esa obra pudiera ser acometida en un taller local o próximo geográficamente, M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Las Artes Suntuarias y Decorativas en la iglesia…" ob. cit., pp. 123–124.

74 C. DE LA PEÑA VELASCO, *José Marín y Lamas y el patronazgo…* ob. cit., pp. 39–47 y 135–142.

condición de ornamento y símbolo, con vocación de oración y como tal, como bien señala Covarrubias, ésta se enriquece cuando se la adorna, Salzillo no es sólo un escultor sino también un adornista, de figuras y colores retóricos[75]. Y tampoco, hay que descartar las opiniones que pudiera haber dado el entonces prelado de la diócesis, don Juan Mateo López (1742–1752), un hombre formado en Salamanca, por cuya universidad era doctor, y, luego, más tarde, en Roma, bajo la protección de Belluga, donde llegó a desempeñar el alto cargo de prepósito general de los clérigos regulares menores. Las piezas de su ingente pontifical, confeccionado en Roma, además de incluir algunos vasos eucarísticos palermitanos, debieron constituir todo un libro abierto, un instructivo aprendizaje, para los artistas murcianos al servicio de la autoridad episcopal y del cabildo, entre otros el platero de la catedral, Antonio Grao, que pudieron de esa manera tener acceso a las novedades que acontecían en el panorama artístico de la corte pontificia[76].

No obstante, esta rara avis de metal precioso, que ordenaba el articulado programa de exaltación eucarística de la nueva iglesia hospitalaria, orquestado también mediante un gran número de imágenes vinculadas al taller de Salzillo[77], no tuvo consecuencias directas, al menos no inmediatas, aunque sí se puede entender como un punto de inflexión hacia un tipo de propuestas estéticas e iconográficas, siempre dentro de la más estricta ortodoxia, acordes con el espíritu de rigor moral y fina sensibilidad que caracterizará la espiritualidad ilustrada del último tercio del siglo XVIII, que encontrará firmes partidarios en determinados sectores eclesiásticos, con los obispos a la cabeza, de las diócesis del sureste español.

La nueva dinámica religiosa irá afianzándose y postulando una dignificación de la liturgia, lo que implicaba la fe en la misma y, a su vez, la insistencia en los elementos que debían alimentar esa nueva Alianza defendida por los ilustrados, lo que aparejaba una mayor profundización en los conceptos de la esperanza y la caridad; si lo sacramental configuraba la Iglesia, esa configuración implicaba la profesión de las tres virtudes teologales, sobre todo en la Eucaristía. Devolver a ésta su rango privilegiado, limpiar de todo elemento superfluo, de todo lo inútil, que rodeaba a su adoración se convirtió en uno de los puntos principales de la batalla contra la superchería y la religiosidad popular que se habían adueñado, pervirtiéndola, de la doctrina trentina. Si todo en el interior del templo se cuestionó[78], favoreciéndose

75 S. de COVARRUBIAS OROZOCO, *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid, por Luis Sánchez, 1651, p. 16.

76 M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Reflexiones en torno a la actualización de una tipología: el frontal de la catedral de Orihuela", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería 2006. San Eloy*. Murcia, Universidad de Murcia, 2006, pp. 589–601.

77 J. RIVAS CARMONA, "La Escultura de la Iglesia de San Juan de Dios de Murcia. Notas para el estudio de una colección conventual". *Fe, Arte y Pasión* ob. cit., pp. 73 y ss.

78 A. RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, "Las reformas de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo y las ideas jansenistas". *Fragmentos* nº 12–13–14 (1988), pp. 115–127. La preocupación por la situación de empobrecimiento moral que se advertía en el interior de las iglesias españolas a ojos de los regeneracionistas españoles en M. PÉREZ SÁNCHEZ, "El celo de tu casa me devora. Compostura, decoro y apariencia en el interior del templo en la España de la Ilus-



LÁMINA 3. *ESTANISLAO MARTÍNEZ. Custodia (detalle), 1773-1775. Iglesia parroquial de Santiago. Orihuela.*

una mirada más racional, más honesta y coherente, que facilitara la materialización de lo invisible a través de imágenes visibles, la custodia, el más sagrado de todos los elementos litúrgicos, no pudo quedar en el olvido de prelados y élites eclesiásticas que tenían como meta la regeneración del culto divino[79]. La presencia de imágenes de las virtudes en los receptáculos para el Santísimo, con independencia de su tamaño o tipología, no es ninguna novedad, pero sí que lo es el protagonismo que ahora adquieren en detrimento de otras iconografías que se estiman redundantes o innecesarias. Se trataba, por lo tanto, de concretar el misterio de lo sagrado, la razón y la fe perfectamente unidas, a través del orden, la uniformidad y el equilibrio[80]. Evidentemente, ese planteamiento encuentra un inmejorable apoyo en las formas atemperadas que va imponiendo el nuevo gusto estético, dirigido desde las Academias y teniendo a Roma como modelo. De hecho, la renovación litúrgica que se propugna desde la Iglesia de la Ilustración, como es bien sabido, es una vuelta segura al espíritu y a la forma auténtica de la liturgia romana[81]. Y no es otra la esencia que animó al luego denostado Sínodo de Pistoya[82].

La tradición renovada, lo antiguo y lo nuevo, encuentra, por consiguiente, en el modelo de custodia con figura en el astil ese asidero para enfatizar su vinculación con la historia del triunfo de la Iglesia, pero bajo un nuevo fundamento, que rehúye todo concepto que pueda confundir, y ese no es otro que el de la Fe. Y será en Orihuela, en la custodia que el platero valenciano, Estanislao Martínez, realice entre 1773–1775 para iglesia de Santiago, donde se afiance tal idea (lám. 3). El proceso del encargo y fabricación de esta monumental pieza[83], que raya el metro y medio de altura, es bien conocido gracias a las investigaciones de J. Sánchez Portas así como por las más recientes del profesor Cots Morató[84]. Sin embargo, su estudio se ha

tración. La mirada episcopal". *Apariencias de persuasión. Construyendo…* ob. cit., pp. 443–464.

79 Fundamental para entender la nueva ética y estética de la espiritualidad ilustrada en torno a lo eucarístico es el estudio de PH. LÈCRIVAIN, "La Eucaristía en el siglo XVIII: el tiempo de la oportunidad perdida", en M. BROUARD (dir.), *Enciclopedia de la Eucaristía*. Bilbao, Editorial Desclèe de Brouwer, 2004, p. 318. Sin duda, uno de los mejores y más recientes estudios es el de X. BASURKO, *Historia de Liturgia*. Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 2006, pp. 342–361.

80 Un modelo, tal vez uno de los más ajustados junto con el que acontece en Lérida, del impacto de ese pensamiento rigorista en la configuración de los nuevos ajuares catedralicios, centrado en el conjunto de piezas de plata, es el que lleva a cabo el obispo Tormo en la sede de su cátedra (M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Platería e Ilustración: el ejemplo de la catedral de Orihuela", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, Editum, 2010, pp. 613–627).

81 X. BASURKO, ob. cit., p. 356.

82 J.I. SARANYANA, "La eclesiología de la revolución en el Sínodo de Pistoya (1786)". *Anuario de Historia de la Iglesia* vol. 19 (2010), pp. 55–71.

83 "La custodia o viril que es de oro y plata, hecha en Valencia y estrenada en este presente año de 1775 dia 9 de julio, es de primorosa arquitectura, y de lo mas aseado y majestuoso de todo este reyno de Valencia" (J. MONTESINOS PÉREZ MARTÍNEZ DE ORUMBELLA, *Antigüedad, Nobleza y Blasones de la Muy Noble, Muy Leal y siempre fidelísima ciudad de Orihuela*. Manuscrito fechado en 1796 y conservado en el Archivo Diocesano de Orihuela, f. 309r).

84 J. SÁNCHEZ PORTAS, "Custodia". *La Luz de las Imágenes. Orihuela*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2003, p. 484 y F.P. COTS MORATÓ, "Noticias sobre el platero valenciano Estanislau Martínez (*1731–1775) y su familia". *Ars Longa* 12 (2003), pp. 67–74.

realizado de manera descontextualizada, aislado de toda la gran empresa artística que durante esos años se lleva a cabo en la cabecera de dicha parroquia y de las ideas que pudieron ofrecer eclesiásticos y artistas que allí se dieron cita a la vez. Así, y a partir de la planta central gestada por Jerónimo Quijano durante el siglo XVI, plena en formas y significados del más puro clasicismo, reflejo de la perfección divina[85], se va a ir gestando un ambicioso programa, seguramente bajo los dictados de Tormo y Juliá, obispo de Orihuela entre 1767–1790, destinado a encumbrar el nuevo modelo de presbiterio que la rectitud y la espiritualidad reformada proponían. En efecto, coincidiendo con el encargo de la custodia, eje en torno al cual se va a organizar todo el proyecto ornamental, están presentes en el templo de Santiago dos destacados escultores. Uno de ellos será Francisco Salzillo, vinculado con el templo desde 1765, fecha en la que entrega su conocida interpretación de la Sagrada Familia[86], y que continúa hasta 1776, cuando finaliza las efigies de los santos dominicos Vicente Ferrer y Luis Beltrán, encargadas un año antes por la Junta parroquial del templo, además de proporcionar otras muchas imágenes, también por esas mismas fechas, que se distribuyeron por los distintos templos de Orihuela. El otro maestro presente es José Puchol, comisionado del mundo académico valenciano, y responsable, desde 1771, del apostolado que la misma Junta decidió acometer para completar las hornacinas vacías del altar mayor[87].

Son muchas, demasiadas, las coincidencias de los escultores más renombrados del momento en un mismo territorio y en un mismo templo, los más sobresalientes del panorama levantino, para resistirse a aceptar la posible implicación de los mismos en el diseño de esa nueva custodia o que sobre ella gravitaran ideas o sugerencias que partieran de aquéllos. Es cierto que el contrato de la hechura con el platero valenciano Estanislao Martínez descubre que el modelo en madera previo se confeccionó en Valencia y, por tanto, tal misión bien pudo recaer en cualquier de los muchos escultores vinculados con San Carlos, tal vez el propio José Puchol. Sin embargo, la lección escultórica que transmite la Fe de la custodia de Santiago[88], y su propia concepción iconográfica, una depurada revisión de aquélla de San Juan de Dios de Murcia, evoca también al mundo salzillesco o, en todo caso, a esa estética elegante, fusión de corrientes internacionales, preludiada ya por Dupar –como revela ese brazo alzado que sostiene el cáliz sobre el que apoya el viril–, que muy bien pudo proyectarse en la traza o dibujo o en una idea que pudo suministrarse como punto de partida. La corporeidad y envergadura de la imagen, su unidad con el soporte, los movimientos de las telas y el plegado de las mismas, acentuando

85 C. GUTIÉRREZ CORTINES–CORRAL, "Ciudad y Arquitectura en el siglo XVI". *La Luz de las Imágenes…* ob. cit., p. 137.

86 C. BELDA NAVARRO, "Sagrada Familia". Ibídem, pp. 528–529.

87 R. NAVARRO MALLEBRERA "Esculturas de José Puchol Rubio en Orihuela y Monforte". *Archivo Español de Arte* t. 49, nº 193 (1976), pp. 85–91 y I. VIDAL BERNABÉ, "José Puchol Rubio y el apostolado de la parroquia de Santiago de Orihuela". *Los clasicismo en el arte español.* Actas del X Congreso del CEHA, 1994, pp. 297–304.

88 El concepto monumental de esa escultura ya fue señalado por C. DE LA PEÑA VELASCO, "Algunas reflexiones sobre el valor…" ob. cit., p. 422.

lo dinámico y lo envolvente, son también testimonios de ese vínculo. Asimismo el hecho de que éstas tuvieran que reflejar las calidades de las sedas espolinadas, según se puntualizaba en muchos contratos de la escultura de Salzillo[89], que siempre fue fiel a recrear pormenorizadamente la delicadeza decorativa de tejidos, galones y labores bordadas[90], tal como sucede en el vestuario que cubre la escultura de la Fe. En fin, esta imagen remite a una tradición escultórica, asentada en el sureste de España, especialmente en Murcia, que encontró en la custodia con figura o figuras otra importante alternativa.

89 Ibídem, p. 412.

90 C. BELDA NAVARRO, *Francisco Salzillo. La plenitud…* ob. cit., pp. 85–100.

El esplendor de la liturgia en la Catedral de Córdoba a través del inventario de 1704 (I)[1]

Mª ÁNGELES RAYA RAYA
ALICIA CARRILLO CALDERERO
Universidad de Córdoba

Desde que en el año 2006 se publicó el primer inventario del siglo XVI, que se conserva en la Catedral de Córdoba hasta hoy, se ha sido consciente de la trascendencia de estos documentos para conocer y valorar el ajuar que atesora una catedral[2]; el análisis de estos manuscritos lleva a apreciar no sólo la importancia del ajuar litúrgico sino también a calibrar la implicación que el obispo junto con el cabildo catedralicio y

1 Dada la amplitud del inventario hemos optado por dar a conocer parte del documento para, en años sucesivos, ir completando su totalidad, debido a la riqueza de datos que incorpora. Hemos incluido hasta el folio 15r.

2 Pueden servir de referencia estudios como los que siguen: M.A. RAYA RAYA, "La importancia de los inventarios en el estudio de la platería: el inventario de 1507 de la Catedral de Córdoba", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 611–629, "La Catedral de Córdoba: un nuevo inventario del siglo XVI. Apreciaciones acerca de su realización y estudio de sus piezas más significativas". *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009, pp. 629–652 y "El tesoro de la Catedral de Córdoba a través de los inventarios: un inventario de 1628". *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 629–650. M.M. NICOLAS MARTINEZ y M.R. TORRES FERNANDEZ, "La platería y los plateros de la Catedral de Almería en sus documentos (siglos XV–XVII)". *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 283–311 y "La platería y los plateros de la Catedral de Almería en sus documentos (siglo XIX). El declive de un tesoro". *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004. pp. 363–380. M. PEREZ SANCHEZ, "La significación del inventario en el estudio de los tesoros catedralicios. El ejemplo de la Catedral de Murcia a través del inventario del Tesoro de 1807". *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 445–465. G. DISTEFANO, "Il tesoro della Cattedrale di Siracusa nel XVI secolo. Note e documenti". *Estudios de Platería. San Eloy 2010.* Murcia, 2010, pp. 291–304.

otros estamentos de la sociedad tuvieron en el engrandecimiento del templo principal de la ciudad. Pero, no sólo esto, sino que su análisis permite abordar el estudio del templo desde diversos puntos de vista, como es el examen de las formas o la personalidad de los artífices que fueron designados maestros plateros, siendo con frecuencia los más señeros de ese momento histórico. Esta circunstancia permitió que las piezas sean de gran valor y pioneras en la introducción de nuevos modelos y modas.

Inventarios del siglo XVIII

La Catedral de Córdoba conserva algunos de los inventarios que se hicieron a lo largo del Setecientos. Varios de ellos se han perdido y sólo han subsistido dos. El primero que inaugura la centuria es el que se realiza en 1704[3], según aparece en la portada, pero, como se irá viendo, no lo podemos centrar en ese año ya que son muchos los añadidos y las notas que se van incorporando, con letras diferentes e incluso con fechas distintas. También cabe resaltar cómo en este inventario, igual que ocurrió en el de 1628, en el que se agregaron los pontificales de don Pedro de Tapia y don Antonio de Valdés[4], se añaden los pontificales del Cardenal Salazar y don Juan de Bonilla y Tapias[5]. El otro inventario que se conserva data de 1762, siendo de gran interés por la cantidad de datos que reúne, muchos de ellos de gran importancia para deducir la calidad de las piezas y trascendencia histórica de la platería catedralicia. Además hay que recalcar que es muy difícil y complejo que los inventarios recojan todos los objetos que atesora la catedral ya que, a veces, hacen referencia a bienes que están al servicio del altar mayor, del Sagrario o en cualquier otra capilla; se aluden a estas piezas que están fuera de su sitio, pero se omite la anotación en el inventario.

Origen del inventario de 1704

La lectura pausada y meditada del manuscrito permite determinar el proceso de elaboración del documento, ya que en la hoja principal aparecen reseñados todos los pormenores de la elaboración del inventario. La confección de este trabajo de inspección comenzó el seis de mayo de 1704 en la sacristía mayor, estando presente don Juan Antonio de Victoria, canónigo y obrero mayor, quien ante el notario

3 Resulta extraño que Nieto Cumplido no aluda a este inventario en su libro *La Catedral de Córdoba* (Córdoba, 1998), cuando es pieza clave para comprender los bienes que tenía la fábrica de la Catedral. Siendo omitido por todos aquellos investigadores que han trabajado sobre la platería de la catedral de Córdoba teniendo como referencia el libro anteriormente citado.

4 Archivo Catedral de Córdoba (A.C.C.). *Inventario de los ornamentos que en la sacristía mayor de esta santa iglesia de Córdoba así de Reliquias como de oro, plata, brocados, telas bordados, sedas, lienzo, metal, mas y otras cosas, y a la ultimo de este libro esta el inventario de los bienes de nuestra Señora de Villaviciosa que todo esta a cargo del sacristán mayor hecho en Córdoba en el mes de noviembre Año de 1628*. ff. 133v y 134r.

5 A.C.C. *Inventario de las reliquias, joyas de oro, y plata, ornamentos y demás bienes que para el servicio de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad tiene la fábrica de dicha Iglesia. Año de 1704*. ff. 192r–193v.

expuso que había recibido la orden especial de el Cardenal Salazar, de "*hacer el inventario "jurídico"* de el tesoro de reliquias, piezas de oro, y plata, ornamentos y demás cosas que dicha santa Iglesia tiene en su fábrica para el servicio de el Culto divino, en la sacristía mayor"[6]. Estaba la sacristía a cargo de don Bernardo José de Ezpeleta, quien al morir Bartolomé de Villarreal le había sucedido en el cargo; el sacristán propuso que para llevar a cabo el reconocimiento de las alhajas de oro y plata estuviese presente Alonso de Tapia, fiel marcador de oro y plata de la ciudad[7]. Comienzan a hacer el registro de las piezas siguiendo el orden de inventarios más antiguos, indicando al referirse a la custodia que toman la reseña de la relación que se hizo "*por el año pasado de 1647 y relación de antiguos*"[8]. Lo cual no significa que se siguiera fielmente dicho registro ya que era muy confuso y se hizo de nuevo[9]. Esta inspección está muy anotada y hace referencia a distintos años. Como se ha indicado, en el encabezamiento del documento consta la fecha de 1704, pero ello no impide que a lo largo del manuscrito encontremos anotaciones con otras dataciones así como observaciones marginales en las que se indica que la obra ha sido consumida, o se identifica la descripción con el objeto que se conserva en la sacristía[10].

Cabe destacar que se requiriera la presencia de Alonso de Tapia, fiel marcador de oro y plata de la ciudad y maestro mayor de platería de este templo[11], figura que en inventarios anteriores no se había propuesto su presencia, al menos de manera tan significativa aunque cabe recordar que, en 1628, era maestro platero de la catedral Pedro Sánchez de Luque y con total fiabilidad sería el encargado de pesar las piezas e inspeccionarlas. Ignoramos muchos datos de Alonso de Tapia, que sucedió en el cargo a Simón Pérez de Tapia, en fecha desconocida; sí conocemos que a partir de 1695 aparece su nombre en las cuentas de fábrica del templo como persona que tiene "*cuidado de aderezar y limpiar la plata que sirbe en el altar mayor desta Santa Iglesia*"[12]. Desde este año, su nombre se encuentra con frecuencia en las notas de la fábrica, participando en arreglos de los objetos de plata y recibiendo encargos de otros nuevos. Así en 1700 compuso diversas piezas, como la custodia del Corpus, la

6 Ibídem, f. 1r.

7 Estando presentes, el sacristán mayor, el platero mayor de la catedral, el notario y el obrero se procedió a la realización del inventario, reconociendo cada uno de "*por si*" *el estado que tienen de presente.* Además se indica el orden que tiene que seguirse "*llamando los bienes por el inventario antiguo y de orden de su número. (por hallarse confuso) se mando hace e hizo de nuevo*".

8 A.C.C. *Inventario de las reliquias…* f. 1r. Esta fecha queda afianzada en el f. 5v en el que, al tratar del peso de la custodia se dice "*según consta de la visita que se hizo de la dicha Custodia por el año pasado de 1647 y relación de la del año de 1642*".

9 A.C.C. *Inventario de las reliquias…* f. 1.

10 Las notas marginales son muchas y variadas. Resulta complicado dar fecha al momento o circunstancias en las que se realizaron. Lo que si interesa resaltar es que muchas de estas llamadas ayudan a identificar las piezas que aún hoy se conservan. Así como a valorar todas aquellas piezas que se usaron en otras nuevas e incluso intuir que hubo arrepentimientos puesto que una pieza tan significativa como es el frontal de altar que donó don Antonio de Bañuelos y Murillo, se lee "*consumido para una custodia. = no llego el caso de consumirse*", A.C.C. *Inventario de las reliquias…* f. 15r.

11 A.C.C. *Inventario de las reliquias…* f. 1r.

12 M. NIETO CUMPLIDO, ob. cit., p. 625.

cruz del arcediano Simancas y dos fuentes; posteriormente, en 1707, restauró cuatro cartelas de la gran lámpara de plata que había realizado, en 1629, Martín Sánchez de la Cruz y en 1712 certifica el peso que tenía una pertiguera y una palmatoria. A estos datos extraídos del archivo catedralicio se pueden añadir algunos otros; se le relaciona con la saga de Alonso de Tapias, platero activo en la ciudad a comienzos de XVII, padre de Simón de Tapia y abuelo de nuestro platero, cuyo ingreso, en la Congregación de San Eloy, se llevó a cabo en 1674[13]. Las noticias extraídas del archivo catedralicio se centran fundamental en reparación y peso de las piezas con lo que su punzó no lo hemos localizado y no aparece recogido en los estudios realizados por Ortiz Juárez[14].

La familia Pérez de Tapia fue muy apreciada por los plateros cordobeses, como se recoge en las Actas Capitulares del 3 de julio de 1715, donde muchos plateros solicitan que continuase como fiel contraste Alonso ya que "*de sesenta años a esta parte ha nombrado en ella a don Simón Pérez de Tapia y a don Alonso Pérez de Tapia, su hijo, respecto de ser ellos únicamente quienes han tenido y tienen la ciencia y práctica de reconocer la ley de la plata…*"[15]. La única pieza, hasta ahora, identificada como obra de Alonso de Tapia es la magnifica custodia de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Palma del Río, la cual lleva una inscripción en la peana que indica quien fue el autor: "*ESTA CUSTODIA SE IZO EN CORDO/VA SIENDO OBISPO DELLA EL E/MMO. Sr. CARDENAL SALAZAR. I OBRERO / DESTA IGLESIA EL LIZDO. ACISCLO /JIMÉNEZ DE LAVARErA RECTOR I CURA DE E/LLA I PESA 165 MArCOS 17 ONZAS 41/4 Rs DE PTA I LA IZO D. ALONSO DE TAPIA fiel/ i MARCADOR AÑO DE 1699*"[16]. Una obra muy interesante por su apego a formas muy clásicas, en un momento en que Córdoba está despertando al barroco pleno. Sin embargo, hay que señalar que carece de punzones.

Características del manuscrito

El documento tiene unas tapas de piel de becerro, va cosido con cuerda, formando cuadernillos de papel verjurado de 30 por 21 cms., y tiene un total de 197 folios, enumerados a partir del registro de la Custodia, pues las hojas destinadas al índice de las piezas carecen de numeración. Se inician las páginas, haciendo constar en el ángulo superior derecho, *en blanca, carmesí*, lo que significa que van sin foliar los dos folios, recto y vuelto que asignan al sumario. Curiosamente se le ha asignado un número a las páginas que dedican a cada apartado, aun cuando hay muchas páginas en blanco. Según esta relación, ocupan 69 hojas la descripción y peso de las alhajas

13 J de la TORRE y del CERRO, *Registro documental de plateros cordobeses*. Córdoba, 1983, p. 104, ficha 371, F. MORENO CUADRO, *Platería cordobesa*. Córdoba, 2006. pp. 115–116.

14 D. ORTIZ JUÁREZ, *Punzones de platería cordobesa*. Córdoba, 1980.

15 D. ORTIZ JUAREZ, "La Platería Cordobesa durante el siglo XVII". *Antonio del Castillo y su época*. Córdoba, 1986, p. 249.

16 F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 116.

que constituyen el tesoro, estando registrados además los ornamentos, los libros y misales. El folio 192 r y v recoge las alhajas que quedaron en la Sacristía del pontifical del Cardenal Salazar y el siguiente está dedicado a describir las alhajas que subsistieron del pontifical de fray Juan de Bonilla y Vargas[17].

También hay que resaltar que, a veces, se infiltran en el desarrollo del inventario fechas que aluden a reparaciones de piezas o a sugerencias que hacen los canónigos u obispos. Cabe, igualmente, reseñar que las dádivas de los obispos tienen un peso importante en el acopio de piezas, muchas son regalos, otras llegan a formar parte del tesoro por legado del pontifical del prelado[18].

Alhajas que formaban el tesoro en 1704

a) *La gran Custodia del Corpus Christi, una imagen de la Virgen de plata y otras piezas*

Sin duda alguna, la pieza más impactante de la Sacristía es la Custodia procesional del Corpus Christi, obra excepcional realizada por Enrique de Arfe entre 1514 y 1518[19]. Desde que, en 1586, salió por primera vez a la calle, cada año se esperaba con gran ilusión que procesionara, pero además se exponía en el altar mayor en la Octava del Corpus y en otros momentos en que era necesario dar cumplimiento a las disposiciones papales sobre el culto a la Eucaristía; ello implicaba que sufriera golpes, deterioros, roturas, y como consecuencia tuvo que sufrir importantes restauraciones y reformas a lo largo de su historia. Martín Ribes considera que fueron cinco las intervenciones y renovaciones importantes que ha sufrido, 1628, 1735, 1784, 1955 y 1960[20], aun cuando se conocen arreglos de menor consideración como el que se le realiza en 1576 o la limpieza y ajuste de las piezas que se lleva cabo en 1720 y 1864[21].

Su calidad y tamaño hace que sea la primera pieza reseñada en el inventario; comienza la valoración de la obra con referencia al maestro que la realizó, Enrique de Arfe, y al peso que tenía en ese momento[22]. Continúa con el aderezo que llevó a cabo Pedro Sánchez de Luque en 1616, en el que se le quitaron algunas piezas y se le

17 A.C.C. *Inventario de las reliquias...* ff. 192r–193v.

18 Hemos entendido como pontifical el conjunto de ornamentos que sirven al obispo para la celebración de los oficios divinos.

19 La bibliografía acerca de esta obra y su autor es sumamente abundante: P. de MADRAZO, *Córdoba*. Barcelona, 1884. R. ROMERO BARROS, "La custodia de la Catedral de Córdoba". *Boletín Academia de San Fernando* 1885. F.J. SANCHEZ CANTON, *Los Arfes. Escultores de plata y oro (1501–1603)*. Madrid, 1920. J. MARTIN RIBES, *Custodia Procesional de Arfe.* Córdoba, 1983. R. RAMIREZ DE ARELLANO, *Inventario Catálogo histórico artístico de Córdoba.* (Con notas de José Valverde Madrid). Córdoba, 1983. M.J. SANZ, *La custodia procesional. Enrique de Arfe y su escuela.* Córdoba, 2000. F. MORENO CUADRO, ob. cit. M.A. RAYA RAYA, "El tesoro de la Catedral de Córdoba…" ob. cit. pp. 632–637.

20 J. MARTIN RIBES, ob. cit., p. 89.

21 Ibídem, pp. 101 y 104. Rafael AGUILAR PRIEGO. *Diario Córdoba*. 1 de junio de 1961.

22 A.C.C. *Inventario de las reliquias…* f. 1r. "*y que pesa cuatrocientos, y cincuenta y tres marcos, dos onzas y dos reales y medio de plata*". Peso que va indicado, a lápiz, en el margen izquierdo.

añadieron otras, conservándose el memorial totalmente pormenorizado que había realizado el platero[23]. A comienzos del XVIII, se introducen novedades ya que se abandona el viril original de la custodia y se coloca el viril que había donado el Cardenal Salazar. En efecto, en el centro del primer cuerpo hay un relicario donde se asienta el viril que contiene el cuerpo de Cristo; éste descansa sobre un soporte formado por tres angelotes a modo de telamones que con los brazos alzados sostienen la pieza. El viril que actualmente luce es de plata sobredorada con una corona por remate, decorado con esmeraldas y amatistas, y fue donado por el Cardenal Salazar[24]. A la decoración de la corona del viril se le añadió por legado de don Francisco Javier de Barcia, un diamante brillante de figura redonda[25]. Hay que indicar también que en el segundo cuerpo se colocó una imagen de Nuestra Señora de la Asunción que dio a esta Santa Iglesia el señor don Bernardo Blázquez, prior y canónigo[26]. Según se desprende de una nota que hay a continuación se decidió colocar la imagen de la Asunción en la custodia antigua, en lugar del Salvador, el día 20 de julio de 1739, porque se estaba aderezando dicha custodia[27].

Junto a estas aclaraciones que se van introduciendo en el inventario, hay que reseñar que concluye el informe de la custodia con la siguiente nota: "*Y según lo que consta de la Visita que se hizo de la dicha custodia por el año pasado de 1647 y relación de la del año de 1642 de el memorial de lo que en ella se enriqueció, pesa hoy quinientos y veinte y ocho marcos, cuatro onzas y un real de plata*"[28]. Lo que significa que sus apreciaciones sobre el peso eran las que se le venían asignando desde 1628.

Como ya indicamos en 2010[29], la intervención de Pedro Sánchez de Luque fue

23 Ibídem. Al que también se hace mención en el inventario "*que se hizo por el año pasado de mil y seiscientos y cuarenta y siete*".

24 A.C.C. *Inventario de las reliquias...* f. 5r. Hay dos referencias, sin relación entre ellas, en las que se lee "*Un viril de plata sobredorado con una corona por remate, por una parte tiene treinta y cinco esmeraldas grandes y pequeñas y por la otra veinte y nueve amatistas que dio a esta Sta Iglesia el Emº Sr Cardenal Salazar obispo de ella*". Continúa con diferente letra y tinta "*Esta partida es la misma del fol. 55 nº 3. y se anotó aquí por no constar allí haber dado dicho viril dicho Sºr Cardenal*".

25 J. MARTIN RIBES, ob. cit. p. 101. Valorado en 3000 reales. Además hay que indicar que el día del Corpus de 1890, al dar la bendición el obispo don Sebastián Herrero, se le cayó y se deformó la corona.

26 A.C.C. *Inventario de las reliquias…* f. 5r. Fue dado para "*el relicario de la Sacristía baja que labró su Emª y pesa ochenta y cinco onzas*". En el margen derecho lleva una aclaración en bolígrafo en la que se puede leer "*Imagen de la Asunción que va en el segundo cuerpo de la custodia*". El colocar la Asunción en el segundo cuerpo está dentro de las normas dadas por Juan de Arfe para la iconografía que debe lucir una custodia a consejo de Teólogos y hombres de letras, indicando "*la historia de la advocación de la Iglesia*", en el segundo cuerpo. J. DE ARFE y VILLAFAÑE, *Varia Commensuración para la Escultura y Arquitectura*. Madrid, 1584. Reed. 2003. p. 289.

27 Ibídem "*Como veedor de la fábrica de esta Sta Iglesia Catedral por mandato de los señores, Deán Salazar, y Sr Juan Bravo, obrero de esta Santa Iglesia Recibí de Don Antonio Rafael de Espeleta, sacristán mayor, esta imagen de Nª Sª de la Asunción con su peana, para ponerla en la custodia antigua, en lugar del Salvador, porque se estaba aderezando dicha custodia. Córdoba a Julio 20 de 1739. Francisco Andrés Palomero* (firmado y rubricado)". Diferente letra y tinta.

28 Ibídem, f. 5r. En el margen izquierdo: "*Lo que hoy pesa la Custodia son 528 marcos, 4 onzas y 1 real de plata*".

29 M.A. RAYA RAYA, "El tesoro de la Catedral de Córdoba…" ob. cit., p. 637.

importante, ya que seguir, paso a paso, el informe que desarrolla para reparar la custodia revela con gran minuciosidad todo lo concerniente a la realización de piezas nuevas o consolidación de lo existente; pero a pesar de ello, conservó la estética original que le había conferido Enrique de Arfe, el mentor de tan magna obra. En esta Custodia se irían haciendo reformas que evolucionarían desde una estética manierista, introducida por Sánchez de Luque, hasta la eclosión barroca que llevarían a cabo Bernabé García de los Reyes en 1735 y posteriormente Damián de Castro en 1784[30], siendo de gran importancia que en ningún momento perdió su estética y esplendor goticista[31].

Concluye el memorial, realizado por Sánchez de Luque, con la aquiescencia de las partidas presentadas, aprobadas por los tasadores, señalando que fue acabada en "*nueve de julio de mil y seiscientos y veinte y un años. Y mas se entiende aquí que entra en esta tasación cinco marcos de plata que puso en el arca del Santísimo Sacramento y la hechura dello*"[32]. En el inventario de 1704 no se menciona el Arca Eucarística detrás de la Custodia, pues está registrada en otro apartado y, aunque no se conserva, es muy interesante la descripción que de ella se hace: "*Tiene esta iglesia una arca de madera cuadrada forrada de terciopelo carmesí que de dentro, por de fuera, con su cerraja y su llave, y en el frente principal, las insignias de la Pasión, todas de plata, y en los dos lados, una chapa con flores de plata, y en los otros dos, en el uno las insignias de la Iglesia, y en el otro, las de el Sr D. fray Diego de Mardones, obispo que fue de esta ciudad. Tiene dos aldabones de hierro plateados, y dos canes de madera con cuatro Leoncillos plateados, y dentro de dicha arca, diez láminas de plata*"[33].

b) Imagen de la Virgen

Prosigue el documento anotando "*una imagen de Nª Sª toda de plata, que apara en la capilla donde están las demás reliquias, con su hijo en brazos, y pendiente de un brazo un rosario de coral, con su cruz engarzada en filigrana de plata con tres diezes cuentas grandes y redondas, con tres Pater Noster*"[34]. Como ya indicamos esta pieza no se ha conservado si bien podemos añadir algo sobre ella y su

30 J. MARTIN RIBES, ob. cit., pp. 101–104.

31 Ibídem. Además de estas intervenciones se hicieron otras de menor importancia en 1864, 1955 y 1960.

32 M.A. RAYA RAYA, "El tesoro de la Catedral de Córdoba…" ob. cit., pp. 635 y 637. A.C.C. *Inventario de las reliquias...* f. 10r–v. Leyendo el documento, con detenimiento, se intuye que la intervención de Sánchez de Luque fue una cosa puntual, en un Arca que ya existía, en la que la intervención conlleva colocar las armas del obispo Mardones.

33 A.C.C. *Inventario de las Reliquias...* f. 63r. Continúa dando datos acerca de lo que contenía el Arca: "*con diez apóstoles, que son las que estaban en el banco de reliquias, que se desbarató: sirve esta Arca para poner sobre ella, la custodia en e monumento, no se sabe la cantidad de plata que tiene más que de haber labrado dos escudos de las armas de esta Sta Iglesia, y las del Illmo sr. D. fray Diego de Mardones, y un capelo encima de ellas, dos pedazos de chapas, que la mantiene un Serafín y otro que está para acabar*". Fue revisada en 1700 y "*se advierte que en uno de los lados de dicha Arca, le falta el borde chapeado, la mayor parte de él; asi se advierte*".

34 Ibídem, f. 6r. "*Pesa dicha santa imagen con el niño veinte y cinco marcos y una onza*".

destino. En el inventario de 1507 se enumera una imagen de Nuestra Señora de plata, grande, que lleva a su hijo en brazos "*la cual dio Fernán Gómez de Herrera, veinte e cuatro de Córdoua*"[35]. Aunque no se conocen muchos datos del donante, si se sabe que en 1411 el cabildo catedralicio le hizo donación de la Capilla de San Matías para su enterramiento y el de su familia[36]. Fernán Gómez de Herrera era mayordomo del condestable don Ruy López Dávalos y veinticuatro de Córdoba y estaba casado con Leonor López. El conocer el nombre del donante de la imagen nos permite reconstruir su figura, ya que sería una Virgen gótica que porta a su hijo en brazos, el cual lleva entre la mano derecha un pajarillo[37]. Esta imagen debió ser muy apreciada por el cabildo catedralicio ya que no la guardaban en la capilla sino en la Sacristía, su registro va detrás de la custodia y es recogida en los inventarios hasta 1704, donde ya no se alude al pájaro que el Niño llevaba en su mano derecha[38]. Hay que agregar que sobre la cabeza de la Virgen lucía una bella corona imperial, de plata, que le fue donada en 1630 por el racionero don Antonio Murillo[39].

La devoción a la Virgen se mantuvo en el tiempo; en el Cabildo del 24 de octubre de 1611 se acuerda que la imagen de la Virgen, de plata, se colocara en la antigua capilla mayor, en lugar de Ntra. Sra. de Villaviciosa, que pasaba temporadas fuera de la ciudad. Es más, cuatro años después, en 1615, el obrero de la Catedral propuso que quería adornar y enlucir la capilla mayor vieja y hacer una imagen de la Inmaculada Concepción[40]. En opinión de Nieto Cumplido, esta imagen fue dada a Medina y Corella, cuando éste donó a la Catedral la Inmaculada de plata realizada por Camilo Rosconi[41]. Lo cierto y verdad es que no se conserva ni conocemos cual fue su suerte.

---

35 M.A. RAYA RAYA. "La importancia de los inventarios…" ob. cit., p. 626. "*Una ymagen de Ntra. Señora de plata, grande, con su corona y siete piedras, las tres azules y las tres coloradas y la una verde con su Hijo en los brazos y un sartal de cuentas de plata e de ánbar al cuello y un páxaro en la mano derecha, con su pie de plata, e mas quatro bueltas de unos canuticos de oro con sus cuentas de en medio*".

36 M. NIETO CUMPLIDO, ob. cit., p. 411.

37 Tipo de imágenes que eran frecuentes en la ciudad en el siglo XV, como las tallas que se conservan en el Museo Diocesano.

38 Es interesante indicar que en el inventario de 1515 se señala que "*la dicha imagen de Nuestra Señora de plata grande contenida en el dicho inventario fue allí mostrada e parecio que faltaba el páxaro de la mano del niño. El qual páxaro luego mostró allí el dicho sacristán e ello tiene*". M.A RAYA RAYA, "La Catedral de Córdoba: un nuevo inventario..." ob. cit., p. 644. A.C.C. *Inventario de las Reliquias...* f. 6r.

39 A.C.C. *Inventario de las Reliquias...* f.6r. M.A. RAYA RAYA, "El tesoro de la Catedral de Córdoba…" ob. cit., p. 638. También le había donado un "*manto rico, que se consumió*", es decir que, en 1704, ya no existía; sí se registran otros mantos ricamente bordados que fueron dados por un devoto anónimo y por don Antonio Maldonado, presbítero y prebendado de la Catedral. Ignoramos el momento en que fueron dados, pero hay que indicar que si sabemos que la donación del prebendado se hizo a comienzos del XVIII. Desconocemos la suerte que han tenido estos mantos.

40 M. NIETO CUMLIDO, ob. cit., p. 453.

41 Ibídem, p. 622. Opinión verbal que no coincide con lo escrito en su libro donde señala "Don José Medina y Corella intercambió en 1769 con el cabildo por otra de madera del mismo título". Se ha reseñado el nombre de Camilo Rosconi ya que Nieto indica "Camilo Rosconi, no Rusconi (Milán 1658–Roma, 1728), fue discípulo de Volpini y de Rosnati y se dice que también lo fue de Bernini".

c) Andas

Continúa el inventario con el registro de unas andas de plata, objeto que se recoge por primera vez en los inventarios de la Catedral de Córdoba. Juan de Arfe trata en el capítulo primero de las piezas de Iglesia y servicio del culto divino de las andas, escribiendo que "*fueron hechas y ordenadas para llevar con ruegos y oraciones Reliquias y otras cosas consagradas en hombros*"[42]. Apreciación importante para valorar la magnitud de estos objetos, cuyo interés irá creciendo dentro de la Iglesia.

La descripción es muy pormenorizada, eran de madera revestidas de plata, con cuatro columnas, coronada con una cúpula sobre la que asienta un Crucificado con su bandera, lleva los escudos de don Antonio Valdés, obispo de Córdoba (1649–1652); estas andas no se pudieron pesar "*por ser tan grandes, estar sobre madera y no ser fácil de quitar las chapas*"[43]. Se conservan unas andas de las que no existen estudios y cuyo diseño coincide con el que Juan de Arfe hace al referirse a la traza de estas piezas[44].

d) Reliquias y relicarios

Todos conocemos la importancia que desde los orígenes del cristianismo ha tenido el culto a la reliquias de tal manera que, conforme se va afianzando la devoción a los mártires, se hace más necesario guardar algún resto u objeto que haya pertenecido a Jesucristo, a cualquier santo o mártir[45]. Por ello, muchas de las dádivas que hacen los obispos, canónigos o racioneros están relacionadas con las reliquias; ya comentamos como don Gonzalo Fernández Deza (1398–1424) hizo una importante donación a la catedral cordobesa siendo significativo el número de relicarios que regaló, los cuales han llegado hasta nuestros días; son los que aparecen reseñados en el inventario con los números 3, 8, 9 y que conservan las reliquias de San Esteban, Santa Úrsula y San Bartolomé[46].

Se enumeran veintiséis piezas, algunos más que en el último inventario conservado, a las que hay que añadir las reliquias que donó el Cardenal Salazar para la sacristía baja[47].

---

42 J. ARFE Y VILLAFAÑE, ob. cit. p. 261.

43 A.C.C. *Inventario de las Reliquias...* f. 9r.

44 En otro momento estudiaremos estas andas.

45 Las reliquias que ansiaban tener los cristianos eran de Jesucristo, en relación con toda su vida, madera del pesebre, cruz, lanza, cáliz, corona de espinas, Sábana Santa, Santo Sudario, así como de los apóstoles, santos, etc.

46 Se puede decir que se recoge básicamente los relicarios catalogados en 1628, si bien hay que indicar que llevan anotaciones laterales, posteriores, identificando las piezas con los que existen en el tesoro; así en el relicario signado con el número 3 hay una inscripción: "*Es la Reliquia y Relicario de San Esteban con dos ordenes de letras antiguas dice: "Estefanus galanus gratias et fortatudine faciebat prodigia*". A.C.C. *Inventario de las Reliquias...* f. 10r. La anotación fue realizada por Francisco Luque no se sabe en que fecha se hizo.

47 Ibídem, f. 14r–v. Va escrito a continuación de los relicarios anteriores pero la escritura es diferente. "*hay en la Sacristía baja de esta Sta Iglesia un altar frente de la escalera, en que están colocadas la reliquias siguientes: Un santo Cristo de marfil, una urna con tres cabezas de santos que sirve de peana al Crucifijo; dos relicarios cuadrados y dorados con algunas reliquias; dos relicarios redondos con diferentes*

Piezas de altar

Conforme va avanzando el tiempo, y sobre todo después del Concilio de Trento, el número de objetos destinados al servicio del altar se va ampliando como consecuencia de un ritual cada vez más complejo. Juan de Arfe al hablar de las piezas de altar sólo reseña el cáliz, el portapaz, candeleros, cruces de altar, aguamanil y báculo. A estos objetos hay que añadir las sacras, incensarios, navetas, así como los atriles y misales para la liturgia de la palabra, las monedas para las ofrendas de los canónigos[48], vinajeras, fuentes, campanillas..., que están detallados en el inventario que nos ocupa, y que, como hemos indicado, volveremos a él con detenimiento.

Apéndice documental

Documento 1

1704, mayo 7. Córdoba.
Inventario 1704.
A.C.C. Legajo 143.

"*Inventario de las reliquias, Joyas de oro, y plata, ornamentos y demás bienes que para el servicio de la SSta Ygª Catedral de esta ciudad tiene la fabrica de dicha Ygª año de 1704.*

En la ciudad de Córdoba a siete días del mes de Mayo de 1704 – estando en la sacristía mayor de la Sta Iglesia Catedral de esta ciudad el sr licenciado D. Juan Antonio Vitoria canónigo de dicha Sta Ygª obrero mayor de su fabrica Provisor y Vicario general de ella y su obispado por presencia de el presente notario dijo: que ha tenido orden especial de el Exmo sr Cardenal Salazar, obispo de esta Ciudad, mi Sr, para hacer inventario jurídico de el tesoro de reliquias, piezas de oro, y plata, ornamentos, y demás cosas, que dicha santa Iglesia tiene en su Fabrica para el servicio de el culto divino, en la Sacristía mayor de ella, que es a cargo de el Licenciado D. Bernardo Joseph de Espeleta, sacristán mayor de ella, sucesor de el licenciado Don

pedazos de huesos de diferentes santos. Dos cartas, una de San Francisco de Borja y otra de San Carlos Borromeo y en estas hay escritas un renglón por mano de San Vicente Ferrer. Todas estas reliquias dio a esta Sta Iglesia el Emo Sr Cardenal Salazar. y están colocadas en dicho altar.

Item hay otro altar en dicha sacristía baja frente a la reja de la calle en el cual estan colocadas las reliquias siguientes y pinturas= Un lienzo de medio cuerpo de la Asunción de Nra Sra con marco dorado; un santo Cristo de pasta de Martires con su Marco negro. Dos relicarios cuadrados con diferentes reliquias de Santos Mártires. La Biblia que estudiaba San Carlos Borromeo. Un pedazo de hueso del mismo Sn Carlos, con sus remates de plata y esta sobre una peana dorada, y estofada. Una canilla de Sta Demetria embebida en su cristal y sobre una peana dorada". Esta anotación no se pudo realizar con anterioridad a 1712, momento en que se contratan los relicarios de la sacristía baja.

48 Las monedas para las ofrendas de los canónigos están inventariadas en el inventario de 1704 y no en el de 1762 como se ha dicho. M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Eucharistica Cordubensis.* Córdoba, 1993, p. 72.

Bartolomé de Villarreal, difunto, así para saber que reliquias, alhajas y ornamentos hay en dicha sacristía, y el estado en que se hallan como para dar providencia de lo que necesitare de remedio, así en su aderezo como para hacer de nuevo lo que faltare para el servicio de dicho culto; para lo que hizo parecer ante si a el dicho Licenciado D. Bernardo Joseph de Espeleta, y excluir el libro inventario de los dichos bienes mandó, que por el se fuesen llamando las reliquias y demás bienes inventariados, y se fuesen reconociendo cada uno de por si el estado que tiene de presente; y para ello, por lo que mira a alhajas de oro y plata se hallase presente Don Alonso de Tapia, fiel marcador de oro, y plata de esta Ciudad, quien reviso y con su asistencia, y con la del dicho D. Bernardo se procedió a el dicho reconocimiento, llamando los bienes por el inventario antiguo y de orden de su número, (por hallarse este confuso), se mando hacer y se hizo de nuevo según el estado que de presente tienen, y en la forma y manera siguiente.

Fol. 1[49].
CUSTODIA

Tiene esta santa Iglesia por sus bienes una custodia grande de plata labrada a lo moderno, con imaginería que en parte esta dorada y la hizo (según consta de relatos de inventarios antiguos) el maestro Enrique Presbítero?, vecino de la ciudad de León y que pesa cuatrocientos, y cincuenta y tres marcos, dos onzas y dos reales y medio de plata

Y como parece del inventario que de atrás tiene Santa Iglesia se hizo, por el año pasado de mil seiscientos y cuarenta y siete y relación de antiguos. La dicha custodia se aderezo y pusieron en ella alguna figura que faltaban por Pedro Sánchez de Luque, Maestro de platero quien el año pasado de mi seiscientos y diez y seis, y se le ha añadido a esta y pusieron algunas piezas de plata de cuyo aderezo se hizo inmemorial por dicho platero y para su liquidación, y ajuste se nombro por su parte a Melchor de la Cruz Reyes y Antonio Fernández de Cárdenas, y a la de el sr D. Joan de Amaya Malo, canónigo que fue de esta Santa Iglesia, y obrero de la Fábrica de ella, a Pedro Sánchez de Orbaneja, y Joan Clavijo, todos maestros de platero; y los cuales debajo de juramento prometen ajustarse a la verdad, declarando el peso y valor de las hechuras, como lo hicieron en el memorial siguiente; que para que conste, en este inventario lo mando insertar en él, y es como sigue.–

1616[50]

Pesso *Hechuras*

Primeramente se cubrió el tablón de la dicha custodia que es de madera con chapas de plata, y según consta de dicho memorial pesó tres marcos que dichos plateros apreciaron la hechura a cinco ducados cada marco que importa ciento y sesenta y cinco reales *0.165 Rs.*

Item se hizo un zócalo que peso siete marcos, una onza y dos Rs de plata, cuya hechura tasaron a diez ducados marco, que monta ochocientos y un Rs.

49 En lápiz, en el margen superior derecho.
50 Al margen izquierdo en lápiz 1616.

7 m. 1 onz. 2rs
Los cuatro escudos que están en el zócalo valen
Fol. 1v.
Pesso *Hechura*
Cada uno un ducado de hechura, y la plata entra en el peso de la partida antecedente…………………….........................(). *44 Rs.*
Hicieronse para este zócalo doce cartelones, que pesaron tres marcos, y cuatro onzas: tasose de labrar cada marco a catorce ducados, que monta la hechura, quinientos y treinta y nueve rs. ....().539 Rs.
3m. 4 onzas

Hizose una coronación dorada, que pesó cinco marcos, una onza, y seis Rs. tasose el trabajo de labrar cada marco a veinte y cinco ducados que monta su hechura mil cuatrocientos y cuarenta y un Rs.
5 m. 1 onza, 6 Rs. *1().441 Rs.*

Hizose otra pieza, que va sobre la solera de la Custodia, que es un friso de plata blanca, que peso dos marcos, y tres onzas; tasose el trabajo de cada marco a diez ducados, monta la hechura doscientos y sesenta Rs.
2m. 3 onzas. *().269 Rs.*

Sobre la bara de el zote, va una pieza ochavada con esmaltes, pesa cuatro marcos, y dos onzas; monta su hechura setecientos y sesenta y ocho Rs.
4m. 2 onzas. *().768 Rs.*

Lleva esta pieza seis esmaltes; contaron se de la hechura, a seis Rs por cada uno, montan treinta y seis Rs.
(). 36 Rs.

Encima de esta pieza, va una coronación, en que entra el viril; y esta otra encima, que la recibe pusieron se le unas rosas blancas, como en ella parece, pesan una onza, y seis rs, vale de labrado cada marco a diez ducados, monta esta partida de hechuras, veinticuatro Rs.
4 onzas 6 Rs. *().24 Rs.*

Pusieronse en los serafines, que están en la Cúpula de este primo cuerpo, unas grapas a la cúpula, un ason con que clava en los pilares, y alguna clavazones; pesa la plata que se hecho en este aderezo cuatro onzas, y cuatro Rs. Vale cada marco de labrado ocho ducados; montan las hechuras de esta partida cuarenta
Fol. 2r.
Pesso *Hechuras*
y nueve Rs y medio.
4onzas 4 Rs *(). 49 Rs y medio*

En el pilar donde esta San Miguel, se agrando este pilar, y los otros, cinco o seis dedos de alto en cada uno, correspondiente a la demás obra, con todos los enriquecimientos que los demás muestra; peso la plata que se gasto en agrandar estos seis pilares, cuatro marcos y tres Rs, monta la hechura mil y seiscientos.
4m. 3rs. *1().600 Rs.*

En estos pilares, por la parte de adentro donde carga la Cúpula, se halló haber añadido cada uno cuatro dedos, peso la plata que se labró en ellos de nuevo dos marcos, seis onzas y seis Rs. Vale de labrado de cada marco, a veinte y cuatro ducados, monta la hechura de esta partida setecientos y cincuenta y tres Rs.

2 m. 6 onzas, 6 Rs. ().753 Rs.

Hizose poner en cada pilar, una grapa, que fue forzoso quebrarse a el desclavarla, y segarsele dos santos de cada pilar de estos seis, que son doce santos para hacerle clavazones, y poderlos dorar; vale este aderezo en cada pilar de las clavazones, y disponer estos santos, que son los últimos de arriba, ciento y treinta y seis Rs de cada uno de su trabajo; son seis pilares, monta la hechura de esta partida ochocientos y diez y seis rs. (). 816 Rs.

Pusose una figura grande de un melcochado con púlpito en uno de estos seis pilares; vale de hechura diez ducados. (). 110 Rs.

Faltaban ocho figuras de unos armados que van junto a la Cúpula, i otros qu van sobre los capiteles; vale de el trabajo de armarlos, y dorarlos de nuevo. Cada. Uno veinte y cuatro Rs que montan todas ochocientos y noventa y dos Rs.

().192 Rs.

Faltale a esta custodia, y se le pusieron dos figuras de los en casamientos menores; vale cada una

Fol. 2v.

Pesso. Hechura

a sesenta y seis Rs; monta esta partida ciento treinta y dos rs.

(). 132 Rs.

Faltábale a esta Custodia un santo de los de el púlpito, que no le tenía, y se le hizo nuevo con su melcochado correspondiente a los demás que tiene, vale lo que se hizo nuevo en esta partida ochenta Rs.

().88 Rs.

Parecio que estaba quebrada una figura de San Joan que esta en la custodia y estaba dividida en dos partes, soldase, y aderezose; vale este aderezo cuarenta y cuatro Rs. 44 rs. ().44 Rs.

En los seis pilares principales de esta custodia puso unos términos como capiteles, encima de las cabezas, con que reciben la cúpula de la custodia que puso en cada pilar dos; son los pilares, seis, y los términos que puso, son doce; pesan de plata, dos marcos y dos onzas: vale cada marco de labrado a quince ducados monta esta partida de su hechura cuatrocientos y cinco Rs.

2 m.2 onz. ().405 Rs.

De estos seis pilares, a los arbotantes asen unos bastoncillos, que estaban asidos con hilo; hizoseles una clavazón nueva en ambas partes a los cinco de ellos, que el otro estaba fijo, pone suele a cada uno de aderezo a treinta y tres Rs, que los cinco montan ciento y sesenta y cinco Rs.

().165 Rs.

Los seis arbotantes de esta Custodia, que son donde están unos santos encima, que los rematan a todos seis, de soldar algunos, que estaban quebrados, y costa cuatro

figuras en cada uno, y echarles clavazones nuevas, que le faltaban, y otros aderezos nuevos, que no se pueden percibir, hallamos que valen de su trabajo mil Reales
(). 1000 Rs.

Estos seis pilares, llevan seis vilechas? Doradas

Fol. 3r.

Pesso. Hechuras

En cada uno la suya; pesan un marco y cuatro onzas que vale de labrado cada marco a doce ducados, monta la hechura, ciento y noventa y ocho reales

1m. 4 on

(). 198 Rs.

A cada pilar de estos se le mudó la clavazón donde clavan una vilechas grandes, con unos niños, soldaronse las figuras que tenia blancas, e hizoles clavazones nuevos, para poderlas dorar: vale cada pilar de aderezo seis ducados, que montan trescientos y noventa y seis Rs.
(). 396 Rs.

Lleva este cuerpo seis campanillas en carteladas pendientes de lo alto de este cuerpo; pesan dos marcos vale cada marco a doce ducados de hechura, que montan doscientos y sesenta y uno y m Rs.

2 m. (). 261 Rs.

El tercero cuerpo, donde va la Paloma, lo agrando por la parte de abajo, los seis pilares, cuatro dedos en cada pilar; peso la plata que se les echó, cuatro marcos, y seis onzas; vale cada marco de labrado a doce ducados: monta la hechura, quinientos y ochenta y tres Rs.

4 m. 6 onzas. ().583 Rs.

A estos pilares por la parte de arriba, se les hicieron unos clavazones, que los atraviesan unos cañoncillos, con que clava la zimbra de encima y se horadaron los pilares. Vale este aderezo trescientos y treinta Rs.
(). 330 Rs.

Encima de esta pieza, va un gollete dorado, con unos cardos sobre puestos blancos, y unas vilechas de metal, que dice el Maestro, que lo hizo, que se obliga hacerlas de plata por su cuenta, haciéndolas, las ponemos de labrado cada marco de esta pieza que pesa tres marcos, tres onzas, y dos Rs, a diez y seis ducados de su trabajo que móntala hechura, quinientos y setenta y dos Rs.

3 m.3 on. 2 Rs. ().572 Rs.

Fol. 3v.

Pesso. Hechuras

El plinto de esta Custodia tenía dos quebraduras, de soldado, y su trabajo, vale cien Rs. ().100 Rs.

En este banco primero, se soldaron muchas coronitas y muchas grapas, que a el desclavarse, se quebraron; vale este aderezo de redorar las coronitas, y poner en orden, y concierto lo demás seiscientos Rs., gasto de plata en este aderezo un marco.

1 m. (). 600 Rs.

En el segundo friso, o media caña, que va sobre este, donde van unos cardos

encima, va una coronación de coronetas doradas todo a la redonda las hojas de los cardos, que estaban divididas, y las coronetas quebradas, echarles grapas nuevas, y a los cardos, y hacer algunos que faltaban; labro de nuevo en esto que se ha hecho, seis onzas de plata; vale esta plata, y aderezo de toda esta pieza, cuatrocientos Rs.

6 onzas. (). 400 Rs.

A las capillitas que están en el banco último de esta custodia, que son dieciocho de imaginería cincelado de relieve, donde esta la Encarnación y muerte de Cristo, con otras dieciocho rejas que cercan estas dichas capillitas, o en casamientos, se les puso algunas grapas, y se redoraron las que fue menester, y se le dio color, y bruño; vale la plata que entro en este aderezo, que no se pudo percibir, y la hechura, y la hechura, y trabajo de el, seiscientos Reales.

(). 600 Rs.

A este banco rodean por lo alto, unos tronconcillos que sirven de tapar la junta de la tapa, que cobija estos bancos; redorose, y diose color, y bruñó se, vale este aderezo cien Rs.

().100 Rs.

En la solera de el banco, sobre que sienta el viril de la Custodia, se soldaron clavazones, que fueron

Fol. 4r*[51]*.

Pesso. Hechuras

menester para que clavase, y peso de plata, una onza y dos reales; de el labrado de esta plata, y aderezo de esta pieza, vale cien Rs.

().100 Rs.

La baja de este zócalo se emblanqueció, y se volvió a dar color, y poner clavazones que puso que se quebraron a el desclavar, plata y manos, doscientos y veinte Rs.

(). 220 Rs.

Encima de esta pieza va la coronación, que recibe el viril, y asiento de la luneta, y encima tiene una pieza, y coronación de la misma forma; vale el retraso de dar color, y volver a bruñir, cien Rs. (). 100 Rs.

En la cúpula de este primer cuerpo se doraron las seis chapas que aparecen por el enrejado blanco; de el trabajo, y de lo que hizo en ella. Vale trescientos y cuarenta y un Rs. (). 341 Rs.

En este lugar coronan estos arcos y unas chambranas grandes, con unos Ángeles, que tienen las insignias de la Pasión; pusieronseles grapas, y uno de los remates, que estaba quebrado, se le echó volumen al redorar, diose color, y bruñose; vale este aderezo y plata que se puso en el, cuatrocientos y cuarenta Rs.

().440 Rs.

Los lazos, que hacen los pilares los arbotantes, y la contera de el arbotante de una reja, que esta pegada a el banco, se volvieron a redorar, y dar color, vale este aderezo, trescientos y treinta Rs.

().330 Rs.

51 La numeración de los folios no es correlativa, va a lápiz, lo que significa que se realizó después del inventario.

Un ángel de los que sientan en un enrejado entre el arbotante, y el pilar, se hizo una pieza debajo de los pies y se puso en su lugar; vale este aderezo, veinte y dos Rs.
().22 Rs.

Las seis figuras grandes que están sobre los arbotantes, se volvieron a dar color, y testazar de blanco, y bruñir; vale este aderezo cien Rs.
().100 Rs.

En las vilechas qué están en el segundo cuerpo, vinieron dos de ellas quebradas, y se soldaron, y se pusieron

Fol. 4v.

Pesso. Hechura

fuerzas, y se volvieron a dorar de nuevo, y las demás se volvieron a redorar, y dar color, y bruñir; puso de plata seis Rs. Y vale este aderezo de hechura cien Rs.

m. Onzas, 6 Rs. ().100 Rs.

Redorose El Salvador, que va enmedio de el segundo cuerpo, y el banco, y se picó como hoy esta, y testazose lo blanco, iluminase la plana; vale este aderezo doscientos Rs. (). 200 Rs.

Todas las chambranas, y piezas de el tercero cuerpo que no se hicieron nuevas, se volvieron a redorar y poner en su sitio; este aderezo vale trescientos Rs. Entro de oro en todo lo que se doró de esta custodia nuevo, y viejo, tres mil Rs
3().000 Rs.

Pesa la plata, que se labró de nuevo, según parece por un memorial, que dio el dicho Pedro Sánchez de Luque, setenta y cinco marcos, una onza y siete Rs, que reducidos a la Ley, valen, cuatro mil ochocientos y noventa Rs.
1().890 Rs.

De emblanquecer, y bruñir todo lo viejo de esta custodia, de su trabajo, vale seis mil y seiscientos Rs. 6().600 Rs.

De armar y desarmar esta Custodia, por el excesivo trabajo, que hubo en ella, vale seis mil y seiscientos Rs. 6().600 Rs.

Por manera quede gasto en dorar esta custodia y setenta y cinco marcos, una onza, y siete Rs de plata, que se labró, y aumento en ella, blanquearla, y bruñirla, armarla, y desarmarla, y otras cosas de hierro, y de madera, que en ella, y en el arca de el Santísimo Sacramento se hicieron; todo monta, veinte y dos mil doscientos y setenta y ocho Rs. 22().278 Rs.

Y según lo que consta de la visita que se hizo de la dicha Custodia por el año pasado de 1647.

Fol. 5r[52].

y relación de la del año de 1642, y de el memorial de lo que en ella se enriqueció, pesa hoy quinientos y veinte y ocho marcos, cuatro onzas y un Rs de plata.

Lo que hoy pesa la Custodia son.

().528 m. 4 onzas y 1 Rs.

Un viril de plata sobredorado con una corona por remate, por una parte tiene

52 No va numerado.

treinta y cinco esmeraldas grandes y pequeñas y por la otra veinte y nueve amatistas que dio a esta Sta Iglesia el Emo Sr Cardenal Salazar obispo de ella Flº 55 nº 3[53].

Esta partida es la misma del flº 55 y nº 3 y se anoto aquí por no constar alli haber dado dicho viril dho sºr Cardenal[54]. ===

Fol. 6r.

IMAGEN DE NUESTRA SEÑORA

Tiene esta sta Iglesia una imagen de Nª Sª, toda de plata que para en la capilla, donde están las demás reliquias, con su hijo en brazos, y pendiente en un brazo un rosario de coral y consta fue engarzado en filigrana de plata con tres diezes, cuentas grandes y redondas con tres Paternóster. Pesa dicha santa Imagen con el niño, veinte y cinco marcos y una onza

25 m 1 onza[55]

Una imagen de nuestra sra de la Asunción con su peana de filigrana toda de plata que dio a esta Stª Iglesia el sºr Dn Bernardo Blázquez Prior y canónigo para el Relicario de la Sacristía baja que labró su emª y pesa ochenta y cinco onzas[56].

Imagen de la Asunción que va en el 2º cuerpo de la custodia[57]

Como Veedor de la fábrica de esta Sta Iglª Cathel por mandato de los Sres Dean Salazar y Don Juº Bravo, obrero de esta Stª Iglª. Recibi de Dn Antº Raphael de Ezpeleta, sacristán mayor esta imagen de Nª Sª de la Asunción con su peana, por ponerla en la custodia antigua en lugar de el Salvador, porque se esta aderezando dhª Custodia Corva Julio 20 de 1739

Francisco Andrés Palomero (Firma y rúbrica).

Fol. 7r.

CORONA

Así mismo tiene esta imagen una corona de plata sobredorada que pesa tres marcos y seis onzas y media, con el friso de dos en cortados blancos y entre ellos ocho cartelas con ocho engastes amatistas, jacintos y claveques con sus piedras cada uno con cuatro engastes de piedras de cristal de diferentes colores y las dos de granates y cuatro piedras verdes, y otras cuatro piedras de claveques llanos grandes y adblatiendo, que los doce engastes de estas doce piezas, o piedras, son de oro, y mas de diez y seis piedras pequeñas, engastados y juntos a cada remate, dos, una Imperial con cuatro términos, en cada uno de ellos, un encontado blanco, y por veinte una Cruz, que sienta sobre una bola con dos encontados blancos y por remate, que entornilla por la parte de abajo, Una campanilla con su remate, Tiene esta Corona ocho remates y medio, un crucero de haza? con dos cartelas labradas en un tornillo,

53 Al margen derecho.
54 Va escrito a continuación con otro tipo de letra y tinta.
55 Va escrita con la misma letra con la que comienza el inventario.
56 Escrito añadido al anterior, con letra diferente.
57 Con otra letra. Al margen derecho.

que entornilla en la cabeza de la imagen y esta dicha corona con un manto rico, que (se consumió) dio a esta Santa Imagen el Racionero D. Antonio Murillo el día 28 de junio de 1630.

Fol. 8r.

MANTOS DE NUESTRA SEÑORA

1.–Tiene esta Santa Imagen un manto de tela, seda de Milán, con cuentas de oro del vuelo y guarnecido de encajes de oro, con dos corchetas de plata doradas, con las cuales se abrocha dicho manto por el pecho de la dicha Santa Imagen; el cual dio un devoto, y se llevo otro muy maltratado que tenía por reliquia.

2.– Otro manto de tela encarnada con joyas de oro, plata y seda de diferentes colores, con encajes de oro, y plata fino, forrado en tafetán carmesí, con dos corchetas pequeñas, para ponerlo a la Santa Imagen, se trajo por el sr Dn Antonio Maldonado, Monje, presbítero, Prebendado de esta Stª Iglesia.

Fol.9r.

ANDAS

Tiene esta santa Iglesia unas anda de madera, guarnecidas, de plata, con cuatro columnas antiguas, con sus capiteles, una cornisa guarnecida por la parte de debajo de canelillos y en medio dos escudos de armas de la fábrica a los lados, y en los frentes, otros dos escudos de las armas de el sr D, Antonio Valdés, obispo que fue de esta Ciudad = cuatro remates redondos cercados= Una cúpula con diecisiete chapas y debajo de ella, en el hueco de la cornisa, otras cuatro chapas cercadas que hacen forma de media caña. Encima esta un cuerpezuelo pequeño, con seis cartelas, y su cúpula encima, donde va sentada una Resurrección con su bandera, y dentro, una campanilla, y dichas andas no se pesaron por ser tan grandes, estar sobre madera, y no se fácil de quitar las chapas. Fáltales tres chapas, o sobrepuestos en las tres esquinas de el friso, y solo tiene un sobrepuesto.

Fol. 10r.

RELIQUIAS Y RELICARIOS

1.– Tiene esta santa Iglesia un relicario de plata dorado ancho de copa, y en lo último, las armas de la Iglesia: pesa dos marcos, y cinco onzas y media, y dentro de el, permanecen hoy unos huesos de santos

2 m–5 onzas– 4rs

2.– Otro relicario de filigrana de plata, a listones? y esmaltes de plata de colores, todo dorado, a modo de vaso, con su pie y tapa, y encima una cruz pequeña, i dentro tiene por reliquia, dos pedazos de hueso de San Andrés: pesa cuatro marcos, seis onzas, y tres ochavas——

4 m – 6 on – 3 rs

3.– Otro relicario de plata, con su tabernáculo y Crucifijo, todo sobre dorado; el cual es a modo es a modo de bola, y un candadito con que se cierre tiene su pirámides, y una coronación talla, y dos jaspes de colores y dos órdenes de letras antiguas en el

cuerpo de dicho relicario, i dentro dos pedazos de huesos, uno pequeño y otro grande, en un pedazo de tafetán: tiénese por de Sn Pedro, pesose y tiene de plata, tres marcos y siete Rs

3 m – 0 onzas – y 7 Rs.

Esta Reliquia y relicarios de San Esteban. Son dos ordenes de letras antiguas dicen:"Estefanus galanus gratias et fortatidine faciebat prodigia"

Francisco de Luque[58]

Fol. 10v.

4.– Otro relicario de marfil a modo de ostiario con unas bisagras de plata y en lo alto una aldabilla delgada——

5.– Un Ángel de plata que sirve de relicario; el cual tiene en la mano otro cristal con su tapa de plata y dentro una reliquia de S. Lorenzo que se dice: es pan de grasa de dicho santo: está sobre una peña de plata, con ocho esmaltes: pesa doce marcos y dos onzas

12 m – 2 onzas——

6.– Otro relicario dorado, a modo de Custodia que tiene dos ángeles, y encima permanece hoy un hueso de el Sr. Sn Blas, guarnecido de plata, con dos piedras zafiros, y la imagen de dicho santo en medio, y en el pie, un escudo, porque aunque eran dos se perdió el uno: pesa todo diez marcos y tres onzas

10 m –3 onzas

7.– Un relicario ancho, a modo de vinagera con viril, guarnecida de plata, sobre dorado, dentro de el, una cinta de Nª Sra, pesa un marco, siete onzas y cinco Rs de plata

1 m – 7 onzas – 5 rs.

El relicario en forma de jarrita? siglo XVI[59]

Fol. 11r.

8.– Otro relicario, que es una cabeza de plata, y dentro de ella está otra, que dicen es de una virgen y tiene una guirnalda con diferentes piedras como son tres zafiros y un balax, tres piedras azules falsas, y una amatista fina grande, un doblete rojo, y otro verde, y un camafeo en el pecho y dos perlas, que todas componen trece: tiene un escudo de armas de un sr Obispo de Córdoba, y cuatro lunes de plata sobredorada, sobre que esta sentada y pesa todo diez y nueve marcos, y cuatro onzas

19 m 4 onzas.

El que se dice de Santa Ursula, imagen[60]

9.– Otro relicario, el pie cañón y sobre copa de plata sobre dorada y el cuerpo es una copa cristalina y dentro está un camafeo grande en que permanece un poco de pellejo de el sr sn Bartolomé, y en el pie, tiene cinco piedras de vidrio de colores, y cinco engastes de plata sobre dorado, y en la coronación le faltan, unos pedazos, poco más de una onza: pesa diez marcos y tres onzas——

58 Al margen derecho con otra letra.
59 Al margen derecho con otra letra.
60 Al margen derecho, con otra letra.

10 m – 3 onzas

Relicario de S. Bartolomé[61]

10.– Otro relicario, que es un cofre de plata de capella esmaltado, y labrado de cacería, con sus guarniciones, cerraja y asientos de plata dorada; en el cual estuvo una espina de la corona que partieron a Nº Redentor Xtº, y después se acordó ponerla (como con efecto se puso) en la Cruz de jaspe redondos y un cañoncito de plata sobredorado en que estaba, se puso en la reliquia de el sr sn Blas; pesa sin reliquia y sin dicho cañoncito, cinco marcos y cuatro onzas.

5 m – 4 onzas

Consumido pª una Custodia =[62]

Fol. 11v.

11.– Otro Relicario que dio a esta Sta Iglesia el Sr Canónigo Alderete, todo dorado y a la manera de Custodia, que sirve para las procesiones de el Santísimo Sacramento, que se celebran en el Sagrario, sito en esta Santa Iglesia, donde hoy está, quien debajo de el cristal mantiene diferentes reliquias de varios santos engarzados en oro, y dos chapas con diez y seis piedras zafiro, y por remate un niño con una bandera; pesa ocho marcos, y cuatro onzas——

8 m – 4 onzas

12.– Otro relicario de plata blanca, que es una hechura de un Santo Cristo amarrado a la columna, con dos sayones, a los lados, que lo dio a esta Santa Iglesia Joan de Mora, Capellán de la Capilla de la Sangre, el cual pesa diez marcos y una onza–

10 m – 1 onza

13.– Tenia esta Santa Iglesia, un banco de diferentes reliquias, y doce láminas, a el parecer de plata, que de estas, las diez, están hoy en el arca de el Santísimo, que sirve el jueves Santo en el Monumento, y las dos restantes, banco y reliquias, no hay quien de razón donde paran

Fol. 12r.

el otro dicho banco lo dio el dicho capellán Joan de Mora: ponese aquí por saber donde.

14.– Otro relicario que dio a esta Santa Iglesia el Arcediano D. Damián de Armenta que fue una ollita de vidrio, que se quebró con la guarnición de plata sobre dorada, que hoy subsiste, y la reliquia que tenía se puso con otro relicario; el cual tiene a el pie, un escudo de sus armas en oro; pesa sin el vidrio tres marcos

3 m.[63]

Consumida para una custodia[64]

15.– Tiene esta dicha santa Iglesia dos relicarios de cristal torneado con sus pies de plata dorado y unos encontados blancos de plata, con sus tapadores de lo mismo dorados, y por remates unas cruces de plata doradas, y entre los asientos y las vana, en cada uno de ellos, una sortija grande de oro, con una piedra de cristal, y la plata que

61 Al margen derecho, con otra letra.

62 Al margen izquierdo, con otra letra.

63 Al margen izquierdo.

64 Con otra letra.

tienen, pesa un marco, cuatro onzas, y seis Rs. Y las dos sortijas de oro, pesan quince castellanos menos quince Rs.; y se advierte que uno de ellos, esta sin cristal.

1 m. 4 on. 6 Rs.

Consumido el relicario que no tiene cristal y la sortija de oro y piedra pª una custodia[65].

16.– Otros dos relicarios que se hicieron de los dos candeleros, que eran de el Sr. D. fray Diego de Mardones, obispo que fue de esta Ciudad, que se consumieron; a los cuales les faltan algunas

Fol. 12v.

reliquias: pesan ambos como están, con plata, bronce, madera, e reliquias, cuarenta y cuatro marcos

14 m.

17.– Una arquita de marfil, forrada en lama morada; sin reliquias; porque estas se colocaron en los relicarios arriba dichos.

18.– Una custodia sobre un cáliz (que es el primero de las partidas de los cálices) con un sol, y los vasos de cristal, (que aun le falta uno de ellos), y en los nudotes, tres cristales grandes, y en el banquillo, tres piedras coloradas falsas, y en la sobrecopa diez y seis óvalos de oro, y en el pie, en las cuatro esquinas que hace, las armas de la fábrica. Y en lo alto un pelícano, con tres pollitos de plata dorada, y los viseles, de esmaltes de oro; que todo como está, pesa, veinte y tres marcos y cuatro onzas

23 m. 4 onzas.

19.– Item. Una caja grande de plata dorada en partes, a modo de sagrario, con una cruz dorada por remate sobre la cúpula, que sirve para traer y llevar a Nª Sra de Villaviciosa, la cual tiene quebrados dos goznes, y le faltan la puerquezuela. Dióla el Lizdº Sebastián Pérez Díaz (que llamaban el beneficiado)

Fol. 13r.

De las Ánimas; pesa diez y ocho Marcos, y cuatro onzas

18 m. 4on.

20.–una copa alta con su tapadera, y pie y en el tres Cartelas de tres serpientes. Todo de plata dorado y cincelado, y dentro de el vaso una pomita de plata con reliquias y sobre el tapador antiguamente tenía un niño de plata que se ha perdido, y se anota sólo por advertencia: pesa sin dicho niño tres Marcos.

3 m.

21.– Una custodia de plata sobredorada con cuatro vidrieras, una de ellas quebrada, y por remate una cruz, que solía estar en el Sagrario de la Parroquia, y ahora esta en la Sacristía mayor por haberse puesto en su lugar otra, de las de la Sacristía, que esta inventariada: pesa doce Marcos y una onza sin un vaso de cristal que tiene dentro con reliquias.

12 m. 1 onza

Consumida para una custodia.

22.– Tiene esta santa iglesia cuatro relicarios de plata pequeños, todos de una he-

65 Al margen izquierdo con otra letra.

chura con sus pies de plata, en que hay diferentes reliquias de santos con sus títulos; las cuales envió a esta dicha Santa Iglesia el Emo Sr. Cardenal D. Pascual de Aragón, Arzobispo de Toledo; tienen unos visos? Encarnados y sus vidrieras, y como están, pesan

Fol. 13v.

Once Marcos y dos reales de plata

11 m. 2 rs.

23.– Un relicario sobre un banco de bronce dorado, y los ángeles de el mismo metal, que tienen una urna de bronce dorado con cuatro vidrieras, y sobre puestos unas fruteros, y serafines con coronas, y palmas de plata, y una cruz de plata. Tiene dentro la urna, la cabeza de Sn Víctor Mártir, y un hueso de Sn Joan Chrisostomo; el cual dio a esta Santa Iglesia el dicho Sr. Emºs D. Pascual de Aragón: necesita de aderezo, por hallarse maltratado

24.– Ítem, cuatro ramilleteros de plata con sus macetas de lo mismo, con unos corchos en que se clavan; pesan con dichos corchos, nueve Marcos y dos onzas; dio los a esta Santa Iglesia el Sr. D. Francisco Antonio de Bañuelos y Murillo, Maestreescuela, y canónigo que fue de ella.

9 m. 2 on. 0 rs

Consumidos para una custodia[66].

25.– Ítem dos pebeteros de plata calados, en forma de pirámides; las cuales dio a esta Santa Iglesia dicho Sr. Maestreescuela: pesan dos marcos y seis rs.

2 m. 6 rs

Consumidos para una custodia[67].

Fol. 14r.

26.– Ítem tiene esta Sta. Iglesia, una hechura de un s. Antonio, de plata blanca, con una orla de flores de plata, sobre una peana de plata que dio a esta Sta. Iglesia dicho Sr. D. Francisco Antonio de Bañuelos: pesa cuatro marcos, siete onzas y cinco Rs de plata, y necesita de aderezo.

4 m. 7 on. Y 5 rs

Imagen de plata de San Antonio[68].

Hay[69] en la Sacristía baja de esta Sta. Iglesia un altar frente de la escalera, en que están colocadas las reliquias siguientes:

Un santo Christo de marfil = una urna con tres cabezas de santos, que sirve de peana al Crucifijo = Dos relicarios cuadrados y dorados con algunas reliquias = Dos relicarios redondos con diferentes pedazos de huesos de diferentes santos = Dos cartas, una de San Francisco de Borja y otra de San Carlos Borromeo y en estas hay escrito un renglón por mano de San Vicente Ferrer. Todas las cuales reliquias dio a esta Sta. Iglesia el Emo. Sr. Cardenal Salazar, y están colocadas en dicho altar.

66 Al margen izquierdo con distinta letra.

67 Al margen izquierdo con distinta letra.

68 Al margen derecho escrito con bolígrafo azul.

69 Escrito a continuación pero con diferente letra y tinta.

Ítem hay otro altar en dicha Sacristía baja frente de la reja de la calle en el cual están colocadas las reliquias siguientes y pinturas = un lienzo de medio cuerpo de la Asunción de Nra Sra. con marco dorado = Un santo Cristo de pasta de Mártires con su marco negro = Dos relicarios cuadrados con diferentes reliquias de

Fol. 14v.

Santos mártires = la Biblia con que estudiaba San Carlos Borromeo = un pedazo de hueso del mismo San Carlos con sus remates de plata, y esta sobé una peana dorada, y estofada = Una canilla de Sta. Demetria embebida en su cristal, y sobre una peana dorada. Todas las cuales reliquias dio a dicha Santa Iglesia el dicho Emo. Sr. Cardenal Salazar y están colocadas en dicho altar.

Fol. 15r.

FRONTALES DE PLATA

1.– Tiene esta santa Iglesia un frontal de plata de martillo, la chapearía de en medio, levantada, con una moldura en el canto, que la hacen fija, con ocho serafines, y en el friso de ella, un letrero que dice: lo dio a esta Santa Iglesia, el Sr. D. Francisco Antonio Bañuelos y Murillo, Maestreescuela y canónigo que fue de ella; el cual dicho frontal, se pone en el Altar del Altar mayor, donde se sienta la Custodia, cuando se manifiesta el Santísimo Sacramento.

Consumido para una Custodia = *no llego el caso de consumirse*[70].

2.– un frontal grande todo de plata cincelada de medio relieve que dio a esta Santa Iglesia el Exmo Sr. Cardenal Salazar, obispo de ella, y esta en la sacristía detrás del Altar mayor".

70 Al margen izquierdo con diferentes letras.

La platería cordobesa del siglo XVIII y su contexto histórico–artístico

JESÚS RIVAS CARMONA
Universidad de Murcia

El siglo XVIII marca la gran época de la platería cordobesa. En dicha centuria viene a culminar una larga trayectoria, que desde la Edad Media ofrece una continuada secuencia, jalonada de brillantes episodios que propiciaron la configuración de un importante obrador, uno de los principales de Andalucía[1]. Su alto nivel se percibe claramente en el siglo XVI, que en los comienzos del mismo contó con la significativa presencia de Enrique de Arfe[2] y que continuó con un relevante plantel de destacados plateros, entre los que figuran Juan Ruiz el Vandalino, formado a la sombra de aquel maestro, o Rodrigo de León, que llevó el arte de la plata a la plenitud renacentista[3]. Ese alto nivel se mantiene en el siglo XVII, en cuyo curso de suceden también maestros de gran categoría, como Pedro Sánchez de Luque, Martín Sánchez de la Cruz o Antonio de Alcántara[4]. Así pues, esta rica secuencia ayuda a comprender que ese gran apogeo del Sete-

1 El estudio de la platería cordobesa y de su historia exige la cita del libro de F. MORENO CUADRO, *Platería Cordobesa*. Córdoba, 2006. Quede constancia de gratitud hacia don Juan Hernández Franco, Catedrático de Historia Moderna de la Universidad de Murcia y, sobre todo, amigo, por su colaboración, orientación y ayuda en las diversas consultas efectuadas en relación a su especialidad.

2 Al respecto es fundamental el estudio de M.J. SANZ, *La Custodia Procesional. Enrique de Arfe y su escuela*. Córdoba, 2000.

3 M.T. DABRIO GONZÁLEZ, "Obras de Rodrigo de León en la Catedral de Córdoba". *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Universidad de Murcia, 2002, pp. 107–126.

4 D. ORTIZ JUÁREZ, "La Platería Cordobesa del siglo XVII". *Antonio del Castillo y su época*. Córdoba, 1986.

cientos se produjo contando con una importante tradición, la cual debe tenerse como una preparación para el mismo y como el sólido fundamento en el que se estableció su desarrollo[5].

En verdad, Córdoba llegó a convertirse en el curso del siglo XVIII en un centro clave de la platería española, ocupando una posición muy especial dentro de la misma y al más alto nivel, tanto por la calidad de su producción como por su abundancia[6]. Ello, lógicamente, se sustentó en un nutrido plantel de maestros, a los que también se sumó un buen número de feriantes y corredores que con su gran actividad comercial propiciaron una peculiar y característica difusión de la obra cordobesa[7], tal que prácticamente alcanzó a repartirse por toda España[8]. Ciertamente, este extraordinario tráfico de platería constituye una prueba más que elocuente del prestigio alcanzado por el obrador y del reconocimiento de una especialización, bien manifiesta en el abastecimiento preferente de unas determinadas piezas[9], aunque al mismo tiempo sirve para justificar en buena medida el notorio incremento de su productividad y así se presenta como una razón fundamental de este esplendor dieciochesco[10]. Pero, evidentemente, deben buscarse otros argumentos para tener una completa explicación. Y, sin duda, la propia situación de la ciudad de Córdoba y su antiguo reino puede ayudar a comprender

5 El valor de esta tradición también ha sido señalado por J.C. BRASAS EGIDO, "Aportaciones a la historia de la platería barroca española". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* XL–XLI (1975), p. 431 y D. ORTIZ JUÁREZ, "La platería cordobesa en el S. XVIII". *El Barroco en Andalucía*. T. II. Córdoba, 1984, pp. 287–288.

6 Ciertamente, esta gran centuria de la platería en Córdoba ha sido suficientemente resaltada con estudios como los de J.C. BRASAS EGIDO, ob. cit., pp. 431–434, D. ORTIZ JUÁREZ, "La platería cordobesa en el S. XVIII" ob. cit., pp. 287–296 y J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Damián de Castro y la platería cordobesa de la segunda mitad del siglo XVIII". *El Fulgor de la Plata*. Córdoba, 2007, pp. 104–123.

7 Estas cuestiones relativas a la congregación cordobesa de plateros, sus efectivos y sus actividades comerciales han sido objeto de estudio por parte de varios autores. Para empezar debe citarse la aportación de Dionisio Ortiz Juárez en diversos artículos del *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, correspondientes a los años 1973, 1975 y 1977. Fundamental es la contribución de F. VALVERDE FERNÁNDEZ, *El Colegio–Congregación de plateros cordobeses durante la Edad Moderna*. Córdoba, 2001. Asimismo M. PÉREZ GRANDE, "La platería cordobesa y los corredores de comercio del último cuarto del siglo XVIII". *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española*. Actas IV Congreso Español de Historia del Arte. Zaragoza, 1982 y M.R. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, "Platería cordobesa: un censo de artífices y comerciantes de mediados del siglo XVIII". *Apotheca* nº 10 (1985). Más recientemente, J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit.

8 Son ya bastantes los estudios dedicados a la difusión de la platería cordobesa por los distintos territorios de España. Nada más que en esta serie de libros de *Estudios de Platería* se han publicado algunos de ellos, que contemplan la presencia de obra cordobesa en Almería, Valencia, la provincia de Cuenca o la de Guipúzcoa, tierras de Guadalajara o de Granada.

9 Entre ellas, diferentes tipos de cálices, como uno liso de gran aceptación, según pone de manifiesto J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 109.

10 Con todo, el desplazamiento comercial de los plateros cordobeses y el ejercicio de la venta en otros lugares no fue un fenómeno exclusivo del siglo XVIII, pues ya hay constancia de ello en la centuria anterior. Así, por ejemplo, puede señalarse el caso proporcionado por la ciudad de Murcia, documentado por J.C. AGÜERA ROS, *Platería y plateros seiscentistas en Murcia*. Murcia, 2005, pp. 41–42 y 221–223.

mejor sus causas, sin olvidar su incardinación en la situación general de España, que en ese siglo XVIII aparece marcada por la recuperación y el progreso[11].

Desde luego, el reino de Córdoba participó de ese general desarrollo dieciochesco[12]. A pesar de que ciertos síntomas parecen señalar un decaimiento y también de algunas circunstancias adversas, como epidemias u otras calamidades, Córdoba se mantenía como una importante ciudad, sin el rango de la vecina Sevilla o de otras capitales, pero de notoria relevancia y con un peso específico como cabeza de un rico territorio y enclave fundamental en las rutas de comunicación de Andalucía y de ésta con Castilla[13]. Incluso conoció un destacado crecimiento de su población que tiene su punto álgido en los mediados de la centuria, cuando dicha población se sitúa cerca de los 50.000 habitantes. Asimismo mejora su casco urbano, sin que faltasen los típicos proyectos dieciochescos de embellecimiento y de carácter monumental, entre el Paseo de la Victoria y el arreglo del entorno de la Catedral, en su zona de confluencia con el Palacio Episcopal y del vecino Seminario, donde se dispuso el majestuoso Triunfo de San Rafael con evidentes recuerdos a la Fuente de los Cuatro Ríos de Bernini[14]. Y también habría que referirse a una economía que contaba con una fuerte base agrícola, gracias a las fértiles tierras del término, si bien no dejaban de tener su importancias ciertas manufacturas, particularmente algunas labores propias del Arte Menor de la Seda, la cintería y la pasamanería, además de la misma orfebrería, o sea, una industria del lujo que, al margen de lo que pudiera tener de proyección comercial hacia fuera, se compagina con una aristocracia o clase alta local que disponía de grandes recursos y de la posibilidad de un consumo suntuario, de lo que existen muy reveladores testimonios[15].

El protagonismo de la ciudad de Córdoba no resta significación al de otras importantes poblaciones del antiguo reino. Precisamente, éste incluía un buen número de grandes pueblos, sobre todo en la mitad meridional, correspondiente a la Campiña y a la zona de las Subbéticas. Lucena, Priego, Baena, Cabra, Montilla, Aguilar

11 Una buena visión del siglo XVIII español puede encontrarse en R. FERNÁNDEZ DIAZ, *La España de los Borbones: las reformas del siglo XVIII*. Temas de hoy. Madrid, 1996.

12 En este sentido, participa de la realidad andaluza y de su relativa prosperidad, circunstancia que reconoce para la región A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*. Barcelona, 1976, p. 225.

13 Para el panorama de la Córdoba del siglo XVIII se remite a J. ARANDA DONCEL, *Historia de Córdoba. La época moderna (1517–1808)*. Vol. III. Córdoba, 1984. También a M. NIETO CUMPLIDO, "Medina y Corella y su legado fundacional". *Historia del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba (1864–1978)*. Córdoba, 1979, pp. 51–71.

14 A. PONZ, *Viaje de España*. T. XVII. Madrid, 1972, nº 14–15. También cabe citar el estudio de A. VILLAR MOVELLÁN, "Barroco y Clasicismo en la Imaginería Cordobesa del Setecientos". *Apotheca* nº 2 (1982), pp. 116–117.

15 Muy oportunas resultan al respecto las observaciones del militar inglés W. Dalrymple en el curso de su vista a la ciudad en el año 1774. Así describe las casas de la nobleza: "son grandes y las habitaciones muy hermosas… en las habitaciones de respeto se ven hermosos espejos, ricos cortinones de seda y sillas tapizadas de la misma tela". También añade: "las personas de calidad tienen hermosos carruajes, recargados de dorados y de adornos; pero no lucen magnificencias más que los días de gala, porque las observan aquí tan exactamente como en la Corte". Citas recogidas por J. ARANDA DONCEL, ob. cit., pp. 212 y 216.

o Bujalance son algunos de ellos, en los que bien puede reconocerse la prosperidad señalada por Kubler para estas ciudades medias de Andalucía[16]. Tomando por ejemplo el caso proporcionado por las localidades pertenecientes al antiguo marquesado de Priego, se advierte en las mismas un incremento de la población, el desarrollo de una importante agricultura, a la par que unas actividades industriales, como las manufacturas de la seda en Priego o la confección de calzado en Montilla[17]. A ello cabe añadir una serie de programas urbanísticos, que contribuyeron a dar mayor empaque y ornato a algunas de estas localidades meridionales, siendo representativo al respecto el Coso de Baena, una monumental plaza con adornado frente central, aunque podrían citarse más realizaciones y arreglos, incluso con la distinción de la plaza conformada delante del palacio ducal de Fernán Núñez, más a lo cortesano que en la tradición local, que mereció ser reproducida por Espinalt y García en su *Atlante Español o descripción general de España*, de 1795[18]. Pero, en particular, merece destacarse la llamada Fuente del Rey de Priego, que muy bien se erige en icono fundamental de la posición adquirida por esta pequeña ciudad. Su ameno paraje de alameda, la original traza de curvas y contracurvas, los juegos acuáticos y el conjunto escultórico rebasan lo normal en las fuentes de pueblos y villas y hasta puede establecerse un cierto parentesco con alguna de las realizaciones del parque de La Granja[19].

En suma, sólo cabe reconocer un importante apogeo dieciochesco para Córdoba y su antiguo reino que, como ya se ha puesto de manifiesto en las realizaciones urbanas, tuvo una más que elocuente puesta de escena en un extraordinario desarrollo de la arquitectura y de las artes, que en sí representó una decisiva renovación de las ciudades y pueblos hasta el punto de depararle una nueva imagen, fundamentalmente barroca. Evidentemente, el esplendor de la platería no fue un fenómeno aislado sino una manifestación más de ese apogeo artístico y también una faceta más de esa renovación; o sea, en total sintonía con lo que aconteció con las demás artes. De entrada, nunca podrá comprenderse total y debidamente tan magno episodio de la platería cordobesa sin tener en cuenta su integración en ese marco general de la tierra y sin acompasarse al conjunto de obras llevadas a cabo en la misma. Más aún, la propia realidad cordobesa demuestra una y otra vez la existencia de una serie de lazos entre el mundo de la platería y las otras artes, incluso un interesante y fructífero intercambio entre uno y otras. En efecto, hay plateros que se ocupan del diseño de arquitecturas o de algún retablo. Así, Tomás Jerónimo de Pedraxas, que figura como autor de originales y diversos proyectos, entre ellos la portada de

16 G. KUBLER, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. Ars Hispaniae. Madrid, 1957, p. 295.

17 Ver al respecto J. ESTEPA GIMÉNEZ, *El marquesado de Priego en la disolución del régimen señorial andaluz*. Córdoba, 1987.

18 J. RIVAS CARMONA, "Estudios de arquitectura barroca cordobesa I. El Urbanismo Barroco de los pueblos meridionales de Córdoba". *Axerquía. Revista de estudios cordobeses* nº 2 (1981).

19 M. PELÁEZ DEL ROSAL, R. TAYLOR y S. SEBASTIÁN, *La Fuente del Rey (Historia, Arte e Iconografía)*. Priego de Córdoba, 1986. Asimismo J. RIVAS CARMONA, "Las fuentes y su significación: algunos ejemplos del Barroco andaluz", en C. de la PEÑA VELASCO, *En torno al Barroco. Miradas múltiples*. Murcia, 2006, pp. 95–98.

la antigua colegiata de San Hipólito de Córdoba. También se ocupó de la Puerta de la Grada Redonda, en el flanco oriental del Patio de los Naranjos, donde asimismo realizó la Fuente de Santa María que lo preside. Además se sabe que intervino en la confección de las trazas de la monumental parroquia de Santa Marina de Fernán Núñez. Fuera de Córdoba, su nombre se asocia al Sagrario de la Cartuja de El Paular, incluso se ha pensado en él para la definitiva configuración de la famosa Sacristía de la Cartuja de Granada[20]. Cabe, a su vez, resaltar su contribución a la retablística. De su invención fue el templete barroco que tuvo la Colegiata de San Hipólito, a la par que se relacionó con el retablo mayor de la ermita de la Virgen del Valle de Santaella[21], sin olvidar que formó un proyecto para el coro de la catedral[22]. Damián de Castro tampoco va a quedar al margen de estas actividades y se considera que proporcionó el diseño del retablo del Beato Simón de Rojas de la antigua iglesia de los trinitarios, que el propio platero costeó[23]. Su intervención consta asimismo en el facistol del coro de la catedral[24]. En fin, los plateros no fueron ajenos al esplendor de la arquitectura y del retablo y hasta contribuyeron con su propio quehacer artístico. Al mismo tiempo, otros artistas no quedaron al margen de la platería, como bien ilustran algunos de los principales escultores de la Córdoba del siglo XVIII. Pedro Duque Cornejo suministró a Damián de Castro el modelo para la imagen de plata de la Virgen de la Candelaria de la catedral y para el San Rafael de este mismo templo el platero contó con el modelo de otro escultor, Alonso Gómez de Sandoval[25], que igualmente suministró las trazas para unos candeleros de la catedral encomendados a Castro[26]. Por su parte, el francés Miguel Verdiguier realiza la traza de la custodia de La Rambla[27]. Quizás este vínculo con tantos escultores pudiera ayudar a comprender la importancia que la escultura tiene en la obra de Damián de Castro. Pero tales relaciones no se limitan al terreno de lo artístico y profesional, pues a su vez se contemplan en lo familiar y personal. El mencionado Tomás Jerónimo de Pe-

---

20 La figura de Pedraxas cuenta con la importante aportación de R. TAYLOR, "La Sacristía de la Cartuja de Granada y sus autores (Fundamentos y razones para una atribución)". *Archivo Español de Arte* nº 138 (1962), pp. 168–172. En el caso de El Paular hay que tener en cuenta asimismo las consideraciones del propio Taylor en *Arquitectura andaluza. Los hermanos Sánchez de Rueda*. Salamanca, 1978, pp. 31–33. Para la obra del Patio de los Naranjos ver M. NIETO CUMPLIDO, *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, 1998, pp. 583 y 613.

21 M.A. RAYA RAYA, *El retablo barroco cordobés*. Córdoba, 1987, p. 80.

22 R. TAYLOR, *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (1678–1757).* Madrid, 1982, p. 56.

23 M.A. RAYA RAYA, ob. cit., pp. 96 y 459.

24 R. TAYLOR, *El entallador…* ob. cit., p. 73.

25 M. NIETO CUMPLIDO, *La Catedral…* ob. cit., pp. 654–655.

26 J. VALVERDE MADRID, "El platero Damián de Castro". *Boletín de la Real Academia de Córdoba* nº 86 (1964), pp. 85–86.

27 J. GALISTEO MARTÍNEZ, "Dime cómo en la tierra el cielo cabe… En torno a Damián de Castro y la Custodia Procesional de La Rambla (Córdoba). Aportación documental". *Boletín de Arte* nº 26–27. Universidad de Málaga, 2005–2006, pp. 821–835 y J. RIVAS CARMONA, "La custodia de La Rambla: consideraciones sobre su creación". *Estudios de Platería. San Eloy 2011*. Universidad de Murcia, 2011, pp. 451–467.

draxas casó con una hija de Teodosio Sánchez de Rueda[28], importante arquitecto y retablista[29], razón que justifica una asociación y colaboración del platero con su suegro, caso del planteamiento de la iglesia de Fernán Núñez, a la vez que trabajó con él en el Sagrario de El Paular. Pedro Duque tuvo también una relación con la congregación cordobesa de plateros y, al parecer, en tal grado que hasta se le atribuye el diseño del retablo de San Eloy, en la iglesia de los franciscanos[30]; particularmente, se hace intensa esa relación con Damián de Castro, que estuvo presente en su obra del coro de la catedral, al tiempo que trabajó la Virgen de la Candelaria siguiendo un modelo suyo, tal como se ha indicado. Este mismo platero mantuvo un vínculo especial con Alonso Gómez de Sandoval[31]. Al margen de la ya comentada relación profesional, se sabe que existieron estrechísimos lazos de amistad entre ambos, incluso como compadres, ya que Castro fue padrino de los cuatro hijos habidos en el segundo matrimonio de Gómez de Sandoval[32]. Desde luego, este rico panorama de relaciones no deja de tener su significación y revela hasta qué punto se estrecharon unos vínculos y, ciertamente, puede tomarse como un importante argumento para no excluir el apogeo de la platería de un contexto general de desarrollo de las artes y de la arquitectura. Ello exige una consideración sobre el particular.

Verdaderamente, no deja de sorprender el volumen de nueva construcción y de reforma o aderezo de edificios en el territorio cordobés durante el siglo XVIII y no menos la envergadura y categoría artística de muchas de esas obras. Un buen capítulo corresponde a la arquitectura civil, que puede quedar bien representado en el ejemplo que ofrecen los grandes pueblos meridionales[33]. Aunque su repertorio incluye importantes obras de carácter público, como la bella Torre del Reloj de Aguilar de la Frontera, incluso otras vinculadas a las actividades agrícolas, entre pósitos, graneros y molinos, los palacios y las casonas son particularmente significativos. El palacio de los Torres Burgos de Lucena con su monumental fachada, su rica portada de mármoles, su magnífico patio y su espectacular escalera resulta más que expresivo y da buena idea del peso que tuvo una elite aristocrática y señorial en esas localidades. Evidentemente, esta adinerada y ostentosa oligarquía no debe dejarse de lado a la hora de justificar la pujanza de la platería, obviamente de la platería civil, que precisamente fue una importante especialidad del obrador cordobés, incluso con muestras de muy alta calidad y refinamiento[34].

---

28 J. VALVERDE MADRID, *Ensayo socio–histórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII*. Córdoba, 1974, pp. 212–213.

29 Sobre este maestro ver R. TAYLOR, *Arquitectura…* ob. cit.

30 R. TAYLOR, *El entallador…* ob. cit., p. 73.

31 Reconocido por J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 121.

32 M.A. RAYA RAYA, ob. cit., p. 94.

33 J. RIVAS CARMONA, "Estudios de arquitectura barroca cordobesa III. La arquitectura civil del siglo XVIII en los pueblos meridionales de Córdoba". *Axerquía. Revista de estudios cordobeses* nº 3 (1981), pp. 167–188.

34 Aunque menos conocida que la platería religiosa, ello no es óbice para pasar por alto su significación. Su repertorio es resaltado por J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., pp. 110–112 y 121–122. Importantes muestras de la platería dieciochesca son contempladas por J.M. CRUZ VALDOVINOS,

Habría que referirse también a los edificios institucionales, principalmente a los ayuntamientos. Mención especial cabe otorgar al Ayuntamiento de la ciudad de Córdoba, cuya vieja construcción fue objeto de un importante plan de ampliación y reforma en 1731, dentro del cual figuró una hermosa escalera con elementos de mármol negro[35], para la que formó proyecto el arquitecto y maestro mayor de la Ciudad Juan Antonio Camacho[36]. Curiosamente, ese plan de mejora también incluyó un completo repertorio de platería para el oratorio, realizado en dicho año de 1731 por Juan Sánchez Izquierdo. El conjunto es, en verdad, impresionante con rico frontal muy adornado, candeleros, sacras, atril, cáliz y vinajeras. Y a ello hay que añadir otras piezas para la propia corporación; a saber, una palmatoria y una jarra de votaciones[37]. Tan espléndido repertorio, antes que nada, constituye una extraordinaria manifestación de la grandeza del municipio y de su cabildo y, en definitiva, de la ciudad y de sus élites de poder[38]. Pero, además, constituye un relevante ejemplo de una conjunción de realizaciones, que ilustra perfectamente la integración de un programa de platería con otras obras, todo ello bajo un mismo común denominador.

A pesar de la significación del capítulo de arquitectura civil, el principal protagonismo es para lo religioso, tal como corresponde a una sociedad fuertemente marcada por lo eclesiástico y devocional. Buena muestra de ello da la propia ciudad de Córdoba. Con un notorio carácter de ciudad levítica, durante el siglo XVIII aparece como la sede de un rico obispado y de un importante cabildo catedralicio, de los principales de España, poblada por un gran plantel de eclesiásticos, repleta de iglesias y conventos y de todo tipo de instituciones religiosas, entre la beneficencia y lo docente, y asimismo apegada a unas arraigadas devociones, destacando el culto a las reliquias de los santos mártires locales y al custodio San Rafael, además de la especial veneración a unas determinadas advocaciones marianas, particularmente la Virgen de la Fuensanta y la Virgen de Villaviciosa, sin olvidar tampoco la proliferación de cofradías y hermandades[39]. Algo semejante se aprecia también en los pueblos del antiguo reino, en los que es igualmente característica esa importancia de los eclesiásticos, de lo conventual y de las cofradías, sobre todo en los mayores, al tiempo que predominan unas devociones patronales. Contando con tal panorama no extraña el extraordinario desarrollo de la arquitectura religiosa, del retablo y

---

El arte de la plata. Colección Hernández–Mora Zapata. Murcia, 2006 y *El esplendor del arte de la plata. Colección Hernández–Mora Zapata*. Murcia, 2007. Para la platería civil anterior al siglo XVIII cabe citar a M.T. DABRIO GONZÁLEZ, "Algunas notas sobre platería civil en Córdoba". *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Universidad de Murcia, 2010, pp. 251–268.

35 T. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Paseos por Córdoba, ó sean apuntes para su historia*. Córdoba, 1873–1877. Se cita por la segunda edición de Córdoba, 1973, p. 151.

36 R. TAYLOR, "Francisco Hurtado and his school". *The Art Bulletin* t. XXXII (marzo 1950), p. 33.

37 M. VALVERDE CANDIL y M.J. RODRÍGUEZ, *Platería cordobesa*. Córdoba, 1994, pp. 86 y ss. y F. MORENO CUADRO, ob. cit., pp. 136 y ss.

38 Una buena referencia sobre el cabildo municipal cordobés puede encontrarse en J. ARANDA DONCEL, ob. cit., con inclusión de la bibliografía oportuna.

39 Para este panorama religioso de la capital se remite una vez más a J. ARANDA DONCEL, ob. cit.

de la imaginería[40], sin que quede a la saga la propia platería destinada al culto y la devoción[41].

Un magnífico ejemplo de esta pujanza artística proporciona la Catedral de Córdoba, que a lo largo de la centuria será objeto de intervenciones de particular envergadura[42]. A la ya mencionada reforma del Patio de los Naranjos, cabe sumar la composición definitiva del propio templo al recibir por los mediados del siglo el monumental coro de Pedro Duque Cornejo y posteriormente los espectaculares púlpitos que dan embocadura al presbiterio, llevados a cabo con la intervención de Verdiguier. Pero asimismo pueden citarse otras importantes realizaciones, desde la Sacristía o Capilla del Cardenal Salazar, construida a caballo entre los siglos XVII y XVIII por Francisco Hurtado Izquierdo, al vecino retablo marmóreo de Santa Inés, debido a Baltasar Dreveton, un amigo de Verdiguier, asimismo francés, que por entonces también se ocupaba de una magna obra vinculada al cabildo catedralicio, la iglesia del Colegio de Santa Victoria, con la que también se relacionó Ventura Rodríguez[43]. Todo este esfuerzo de enriquecimiento de la Catedral incluyó asimismo un grandioso capítulo de platería protagonizado por los principales artífices de la ciudad, como Alonso de Aguilar, su yerno Bernabé García de los Reyes y, sobre todo, Damián de Castro, que dejó en el templo catedralicio algunas de sus mejores obras, entre las imágenes de la Candelaria y San Rafael, el arca de Jueves Santo, las ánforas de óleos, etc.

Si esto sucedió en el primer templo de la diócesis, no menos puede decirse de las iglesias parroquiales, que igualmente se vieron envueltas en unas y otras obras, de mayor o menor alcance. Muchas de sus antiguas fábricas precisaron de arreglo o remozamiento, incluso de nueva construcción. Así lo dejan ver algunas de las empresas del obispo don Marcelino Siuri (1717–1731)[44], que en la capital apoyó la reforma de la parroquia de San Nicolás y San Eulogio de la Ajerquía, pero en especial contribuyó a la reconstrucción de la parroquia de San Andrés. A causa de su ruina tuvo que formarse un nuevo edificio, cambiando hasta de orientación, que por la importancia de su barrio se resolvió como un monumental templo de tres naves con crucero y profunda cabecera, donde se aloja un gran retablo de Pedro Duque

40 Esta cuestión exige la cita de J. RIVAS CARMONA, *Arquitectura barroca cordobesa*. Córdoba, 1982. Para el retablo M.A. RAYA RAYA, ob. cit. y para la imaginería A. VILLAR MOVELLÁN, ob. cit.

41 La relevancia de la platería religiosa y su propio repertorio se ponen de manifiesto en publicaciones como M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Eucharistica Cordubensis*. Córdoba, 1993, F. MORENO CUADRO, ob. cit. y J.M. CRUZ VALDOVINOS, “Damián de Castro…” ob. cit.

42 El conjunto de obras dieciochescas de la Catedral de Córdoba está bien reflejado y documentado por M. NIETO CUMPLIDO, *La Catedral…* ob. cit.

43 Para este colegio puede verse A. VILLAR MOVELLÁN, “Arquitectura cordobesa del Neoclásico al Postmoderno”. *Córdoba y su provincia*. Vol. III. Sevilla, 1986, p. 351 y J. RIVAS CARMONA, “Notas para el Neoclásico cordobés”. *Imafronte* nº 2 (1986), pp. 34–41.

44 M.A. RAYA RAYA y J. RIVAS CARMONA, “El obispo don Marcelino Siuri y la arquitectura barroca cordobesa”. *Estudios de Arte. Homenaje al Profesor Martín González*. Universidad de Valladolid, 1995, pp. 245–246.

Cornejo[45]. Con todo, dentro de esta actuación Siuri, habría que destacar la majestuosa parroquia de Santa Marina de Fernán Núñez, ya aludida como obra de Teodosio Sánchez de Rueda y Tomás Jerónimo de Pedraxas, que en este caso sigue una disposición típicamente contrarreformista de cruz latina con capillas, grandiosa en su planteamiento, aunque no menos llamativa es su original decoración geométrica, de muy ricos efectos. En verdad, esta iglesia de Fernán Núñez revela la envergadura que pudieron alcanzar algunas iglesias parroquiales en los pueblos cordobeses, circunstancia que corrobora asimismo la magnífica parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Palma del Río, cuyo proceso de construcción abarca varias etapas en distintos periodos del siglo XVIII. También la parroquia de la Concepción de Benamejí, sobre cuyo crucero voltea una de las características cúpulas del arquitecto de Antequera Cristóbal García. Y así se podrían dar más ejemplos hasta los finales de la centuria, cuando se reedificó la parroquia de la Asunción de La Rambla.

Pero, al tiempo que se reconstruyeron o formaron de nueva planta algunos templos parroquiales, fue muy frecuente la remodelación de los viejos edificios existentes a fin de renovar su apariencia y adecuarla al momento. En este sentido resulta particularmente característico el abovedamiento que se dispuso sobre los templos gótico–mudéjares con el objeto de ocultar o sustituir sus artesonados. Ningún caso puede ser más ilustrativo que el que proporciona la parroquia de la Asunción de Priego. Entre 1743 y 1747 se llevó a cabo su nueva cubierta de bóvedas de aristas, por debajo de la primitiva techumbre de madera, lo que también se acompañó de una reconversión de los arcos de sus naves, de apuntados en medio punto, surgiendo así diversas alturas, entre los arcos viejos y los nuevos y entre estos y las bóvedas, lo cual obligó al despliegue de un ingenioso ornato de yeserías, que sin duda constituye el principal atractivo de esta remodelación. A su vez, se dispuso una hermosa cúpula, asimismo muy decorada, delante del presbiterio, que evidentemente fue el complemento idóneo para cambiar la antigua concepción del edificio, en la tradición medieval, y propiciar otra más de acuerdo con el templo con cúpula de entonces[46]. También se colocaron bóvedas sobre las antiguas parroquias de Bujalance, Cabra, Montemayor, Castro del Río o Villafranca.

Además de esas bóvedas, se transformó la apariencia de dichos templos con portadas y torres. Para lo primero sería suficiente con mencionar la peculiar portada de mármoles de la parroquia de Cabra y para lo segundo la torre de la Asunción de Bujalance, tan esbelta y tan hermosa con sus pilastras almohadilladas. No menos se enriquecieron los interiores, en este caso con importantes y numerosos retablos. Su relevancia queda bien patente con obras como el retablo mayor de San Pedro de Córdoba o el citado de Pedro Duque Cornejo para San Andrés, de la misma ciudad. Aunque asimismo cabe contemplar las sillerías corales que se dispusieron en estas iglesias mayores, entre ellas la que talló el ilustre artista de

45 R. TAYLOR, *El entallador…* ob. cit., pp. 70–73.
46 R. TAYLOR, *Arquitectura…* ob. cit., pp. 36–39.

Priego Francisco Javier Pedraxas para la parroquia de Soterraño de Aguilar[47]. Y los órganos, como el que acompañó la reforma de la parroquia de Priego[48]. Con todos estos elementos algunas de estas iglesias de los pueblos cordobeses llegaron a parecer pequeñas catedrales.

Lógicamente, estos proyectos de construcción, reforma y ornato de las parroquias tuvieron su complemento en una renovación de su ajuar de platería, no menos generalizada y espectacular. En efecto, no deja de llamar la atención la gran cantidad de obra de plata que realiza para esos templos durante el siglo XVIII. Por supuesto, cálices, copones, vinajeras u otros elementos semejantes del culto, pero asimismo piezas de gran envergadura o aderezos completos de altar y hasta magníficas custodias procesionales que conforman una serie verdaderamente excepcional, incluyendo las de Espejo, Santa María de Baena, Montalbán y La Rambla, además de la de San Nicolás de la Villa de Córdoba, que sirve tanto de custodia como de arca de Jueves Santo. Precisamente, esta última parroquia cordobesa ofrece un buen ejemplo del alcance de esta riqueza de platería, que además vale para ilustrar la gran aportación que al respecto hizo Damián de Castro, que ciertamente en las parroquias tuvo un cliente clave[49]. Junto a la citada custodia–arca eucarística, de 1765, pueden mencionarse la lámpara que el platero llevó a cabo en 1780 y el completo juego de 1789 compuesto de dos atriles, seis candeleros, cruz de celebración, viso de sagrario, dos sacras y un portapaz. Asimismo un hermoso y original cáliz, unas vinajeras, de las que se conserva la salvilla, un hostiario y unas crismeras[50]. Pero esta riqueza de platería no sólo es característica de una importante parroquia de la capital, pues también lo es de las parroquias de los pueblos, incluso de menor relieve, como deja ver la parroquia de la pequeña población de Montemayor, también bien servida por Damián de Castro con un magnífico frontal de altar, sacras, atriles y dos visos de sagrario, a lo que cabe añadir el portaviático del platero Antonio Ruiz.

Un panorama semejante al de las parroquias presenta el mundo conventual, que destaca por una importante presencia en las ciudades y grandes pueblos del reino, aunque igualmente en poblaciones de entidad menor. Por ejemplo, la ciudad de Lucena alcanzó a sumar once establecimientos religiosos, entre los conventos de franciscanos, dominicos, carmelitas, mínimos y alcantarinos, las clausuras femeninas de clarisas, dominicas, agustinas y carmelitas, el hospital de la orden de San Juan de Dios y el colegio de la Purísima Concepción. Ciertamente, esas fueron las ordenes que predominaron en la mayor parte de las poblaciones, aunque también se establecieron mercedarios, trinitarios, capuchinos, jesuitas, etc. En fin, en el siglo XVIII se llegó a contar con un gran número de casas religiosas, que se convirtieron

47 J. VALVERDE MADRID, *Ensayo…* ob. cit., pp. 200–201.

48 R. TAYLOR, *Arquitectura…* ob. cit., pp. 39–40.

49 Sobre el particular ver J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Seis obras inéditas y algunas cuestiones pendientes sobre el platero cordobés don Damián de Castro". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* XLVIII (1982), p. 342.

50 Para la platería de esta parroquia se remite al libro de C. SEQUEIROS PUMAR, *Estudio Histórico–Artístico de la iglesia de San Nicolás de la Villa*. Córdoba, 1987.

en escenario de múltiples realizaciones con la construcción de nuevas iglesias y el arreglo o exorno de las antiguas así como otras obras en claustros, escaleras y demás dependencias conventuales, todo lo cual representó uno de los grandes episodios del auge artístico de la centuria. De nuevo puede ser ejemplar la actuación del obispo Siuri, que favoreció con su patrocinio las obras de algunos establecimientos femeninos de la capital. Así, fue decisiva su aportación en el caso de las iglesias de las monjas del Cister y de las capuchinas de San Rafael y también en la del colegio de la Piedad, además de contribuir al reparo del viejo convento de las dominicas del Corpus Christi. Asimismo favoreció al hospital de San Jacinto y su iglesia de los Dolores e igualmente aportó algún dinero para la reconstrucción del convento cordobés de frailes de la Merced[51]. En este edificio se sucedieron obras de particular magnitud y riqueza durante buena parte del siglo XVIII, sobresaliendo el grandioso y ornamentado patio principal con espectacular escalera imperial, la monumental iglesia y su fastuoso retablo dorado así como la esplendorosa fachada que saca a la calle tanto el templo como el resto del edificio conventual[52]. Gracias a todo ello, este conjunto constituye uno de los principales monumentos del Barroco cordobés, que por sí solo resulta más que expresivo del empaque de estas obras conventuales. Pero el especial realce de dicho monumento no debe hacer olvidar otras importantes realizaciones, entre ellas la reforma de la iglesia conventual de San Francisco de Priego, de alguna manera emparentada con la remodelación de la parroquia de la misma población[53], o la que también se practicó en la iglesia igualmente franciscana de San Pedro el Real de Córdoba[54] así como las obras de la Compañía de la misma Córdoba, cuya escalera incluso supera la de la Merced antes mencionada[55]. Podrían citarse otras relevantes construcciones, como las iglesias de los carmelitas de Bujalance y Montoro o las de las monjas de la misma orden en Lucena y Bujalance; y no menos la impresionante serie de iglesias de los hospitalarios de San Juan de Dios, que cuenta con las de Priego, Lucena, Cabra y Montilla.

Por supuesto, con tan espléndido panorama se corresponde una no menos espléndida platería. A pesar de las pérdidas habidas, entre otras razones por la Desamortización, aún resulta manifiesto el papel de esta platería conventual, bien representada por los ajuares de algunas clausuras femeninas, como el del monasterio del Cister de Córdoba[56]. Este establecimiento, tan revitalizado a raíz del patrocinio del obispo Siuri, se hizo con un importante repertorio de platería dieciochesca, empezando con la lámpara de Bernabé García de los Reyes, destinada a colgar en la nueva

51 M.A. RAYA RAYA y J. RIVAS CARMONA, ob. cit.

52 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "El convento de la Merced Calzada de Córdoba". *Reales Sitios* nº 56 (1978), pp. 29–36.

53 R. TAYLOR, *Arquitectura…* ob. cit., pp. 51–53.

54 M.T. CASTELLANO CUESTA, "La reforma barroca de la Iglesia de San Francisco y Eulogio de la Ajerquía de Córdoba antiguo convento de San Pedro el Real". *Apotheca* nº 4 (1984), pp. 9 y ss.

55 Sobre el particular se remite a M.A. RAYA RAYA, "Escaleras del siglo XVIII en Córdoba". *Homenaje a Dionisio Ortiz Juárez*. Córdoba, 1991.

56 M.T. DABRIO GONZÁLEZ, "La colección de platería del Monasterio del Cister". *Apotheca* nº 6 (1986), pp. 107–131.

iglesia, delante de su retablo mayor. No obstante, predominan las piezas de la segunda mitad de la centuria. Manuel Repiso se ocupó de una segunda lámpara, junto a un juego de seis candeleros. Jacinto Jiménez de Acuña marca un rico atril y otro Antonio de Santacruz, que a su vez dejo dos cálices, unas vinajeras, un aguamanil y tres bandejitas. Damián de Castro, por su parte, confeccionó una extraordinaria arca eucarística, que con variaciones sigue el modelo de la Catedral, además de una preciosa jarra. También Antonio Ruiz realizó un cáliz de muy buena apariencia. Otros conventos cordobeses conservan asimismo piezas sobresalientes, contando con un interesante lote de Damián de Castro el de monjas carmelitas descalzas de Santa Ana, entre sacras, atriles, candeleros y vinajeras[57].

Tanto en los conventos como en las parroquias fue frecuente añadir capillas a sus iglesias, tratándose a veces de recintos de especial relevancia y riqueza. Así lo acredita la capilla de Jesús Nazareno del antiguo convento franciscano de Priego[58], singular ya desde su propia disposición hexagonal y no menos en su esplendor luminoso y ornamental. Igualmente representativa es la capilla de los Santos Mártires de la parroquia de San Pedro de Córdoba, un espectacular conjunto de yeserías dominado por un rutilante retablo dorado[59], marco del gran arca relicario del platero Cristóbal Sánchez Soto, que de esta manera se convierte en la verdadera protagonista y de modo muy significativo señala el papel que la platería puede desempeñar en estas capillas de devoción[60], que también se manifiesta con las lámparas realizadas por Damián de Castro para los ángeles de la entrada[61]. La fastuosidad de este recinto evoca asimismo su carácter eucarístico. Y con ello se llega a los llamados Sagrarios o capillas sacramentales que, ciertamente, constituyen una de las principales aportaciones de la arquitectura barroca cordobesa del siglo XVIII. En la capital hay algunos de indudable interés, como ese de la parroquia de San Pedro, pero es en los pueblos donde se localizan los más importantes y representativos. El Sagrario de Montemayor proporciona un caso relevante, lo mismo que el de La Rambla, aunque sobre todo resultan antológicos los de las parroquias mayores de Lucena y Priego con sus curiosas plantas centrales culminadas en maravillosas cúpulas, sus deslumbrantes juegos de luces, sus increíbles despliegues de yeserías y sus elaborados programas iconográficos y simbólicos[62].

57 F. MORENO CUADRO y J.M. PALENCIA CEREZO, *San Juan de la Cruz y Córdoba. El Convento de Santa Ana*. Córdoba, 1989, pp. 144–155.

58 R. TAYLOR, *Arquitectura…* ob. cit., pp. 41–51.

59 M.A. RAYA RAYA, *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII*. Córdoba, 1980, pp. 219 y ss.

60 M.A. RAYA RAYA, "El programa iconográfico del Arca de los Santos Mártires de la parroquial de San Pedro de Córdoba". *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Universidad de Murcia, 2005, pp. 445–459.

61 A. RAYA RAYA, "Los Ángeles de la Capilla de los Mártires de la Parroquia de San Pedro, obras documentadas de Pedro Duque Cornejo". *Boletín de la Real Academia de Córdoba* nº 100 (1979), p. 367.

62 Para estos sagrarios se remite a R. TAYLOR, *Una obra española de yesería. El sagrario de la parroquia de San Mateo de Lucena*. México, 1978 y M. PELÁEZ DEL ROSAL, R. TAYLOR y S. SABASTIAN, *El Sagrario de la Asunción (Historia, Arte e Iconografía)*. Priego de Córdoba, 1988.

Tan magnas creaciones pueden dar idea de la relevancia de unas cofradías, que en el caso de los sagrarios se corresponden con las cofradías de Santísimo Sacramento, las cuales llegaron a alcanzar gran notoriedad y solían reunir en torno a ellas lo más granado de la sociedad y del clero de ciudades y pueblos, como bien ejemplifica la de Lucena con rango de archicofradía[63]. Su afán por la magnificencia del culto eucarístico les llevó no sólo a erigir esos espléndidos sagrarios en las parroquias en que radicaban sino también a dotar sus capillas y sus actos religiosos de una rica platería. Precisamente, estas cofradías están detrás de algunas de las principales custodias procesionales de la centuria, tal como consta en la documentación y en las propias inscripciones que ostentan. Así lo demuestra la custodia de La Rambla, que muy curiosamente se llevó a cabo en relación con la obra del Sagrario[64]. Estas cofradías se vinculan igualmente a importantes ostensorios, entre ellos el de Damián de Castro para Villa del Río, cuya cofradía recibió por donación en 1785, u a otras magníficas piezas, como el arca eucarística que Bernabé García de los Reyes labró para Aguilar de la Frontera, según se especifica en la oportuna inscripción. Asimismo hay que mencionar las piezas dedicadas a la reserva[65], incluso las lámparas que manifiestan y honran la presencia eucarística, caso de una de las que cuelga en el Sagrario de Lucena, que fue costeada por un devoto en 1800[66], además del ajuar utilizado en la comunión de enfermos y moribundos, específicamente el portaviático y el altar de plata portátil. De estos objetos se hizo la cofradía de La Rambla durante el tiempo que fue hermano mayor el presbítero Alfonso Ruiz Carrera, el mismo que encargó la custodia procesional[67]. En fin, una parte fundamental de la platería dieciochesca responde a iniciativas y patrocinio de tales hermandades.

Junto a las cofradías sacramentales, tuvieron un gran papel en el mundo devocional cordobés otras dedicadas al culto de la Virgen, sobre todo a las patronas de los distintos lugares. Gracias a ellas se erigieron importantes santuarios y capillas con sus correspondientes retablos y oportuno ornato. Tales empeños pueden quedar bien reflejados en la actuación de la cofradía de Ntra. Sra. de la Concepción de Puente Genil, dedicada a la patrona de dicha villa. La significación de esta cofradía patronal dentro de la población y su celo en el culto de su titular encontraron su adecuada expresión en la obra de un nuevo templo, más grandioso y ornamenta-

---

63 Se sabe que a ella pertenecieron importantes personajes, tal como se documenta en un manuscrito contemporáneo de la obra del Sagrario, escrito por Andrés Francisco de Valdecañas y Piédrola, donde se detallan los principales cargos de la misma. Parte de ese texto se publica por R. TAYLOR, *Una obra española…* ob. cit., pp. 42–52. En la ciudad de Córdoba eran numerosas estas cofradías, vinculadas a sus parroquias (J. ARANDA DONCEL, ob. cit., p. 258).

64 Sobre esta custodia ver J. GALISTEO MARTÍNEZ, ob. cit., pp. 821–835 y J. RIVAS CARMONA, “La custodia…” ob. cit., pp. 451–467.

65 Por ejemplo, en la documentación de la cofradía sacramental de La Rambla consta la realización de un copón por parte de Damián de Castro.

66 AA. VV., *Catálogo Artístico y Monumental de la provincia de Córdoba*. T. V. Córdoba, 1987, p. 117.

67 J. RIVAS CARMONA, “La custodia…” ob. cit., nota 13.

do, que alcanzó a ser uno de los más destacados monumentos de Puente Genil[68]. Evidentemente, el nuevo santuario se acompañó de una renovación de su ajuar de culto, que prácticamente fue en paralelo con el proceso de construcción. Damián de Castro hizo un cáliz en 1756 y unos treinta años después José Espejo y Delgado una lámpara. También se contempló el propio ornato de la imagen, que por entonces se engalanó con una nueva corona imperial y su resplandor, obra de Lázaro Ramírez[69]. No menos ilustrativo resulta el caso de otra cofradía de Puente Genil, la de Ntra. Sra. del Rosario, la antigua patrona, que logró reunir un buen ajuar en torno a su imagen y sus enseres, tal como dejaron constancia los historiadores locales del siglo XIX[70]; su importancia aún es recordada por una magnífica peana revestida de chapas de plata repujadas[71], que debió servir en las andas procesionales, también de plata. Estos ejemplos pontanenses son un espejo que refleja una realidad mucho más amplia. Ciertamente, el aparato de platería se convirtió en un recurso imprescindible del rango devocional de estas imágenes marianas y del prestigio de sus cofradías, por lo que éstas cifraron uno de sus principales objetivos en la adquisición de la mayor platería posible. Y de esta manera también tuvieron su peso específico en el desarrollo dieciochesco del arte de la plata en Córdoba.

El arraigo ya adquirido en el siglo XVIII por unas cofradías y hermandades vinculadas al culto de la Pasión tampoco debe pasarse por alto[72]. La ya mencionada capilla del Nazareno de Priego denota por sí sola toda una gran relevancia; en otras palabras, la alta consideración de tales hermandades y su decisivo papel en la vida religiosa y en sus peculiaridades devocionales. Por ello, no extraña el buen número de iglesias, ermitas y capillas que por iniciativa de las mismas se erigieron y arreglaron por entonces. Aunque no descuidaron el culto de esos recintos y su ajuar de platería[73], por su particular idiosincrasia estas hermandades le concedieron gran

68 J. RIVAS CARMONA, *Puente Genil Monumental*. Puente Genil, 1982, pp. 88 y ss.

69 A. ILLANES VELASCO y C.J. RIVAS JIMÉNEZ, *Historia de la Pontificia y Real Cofradía de Ntra. Sra. de la Concepción, La Purísima, Madre de Dios Coronada y Patrona de Puente Genil 1586–2011*. Puente Genil, 2011, pp. 52–53 y 134–136.

70 A. PÉREZ DE SILES y A. AGUILAR Y CANO, *Apuntes históricos de la villa de Puente Genil*. Sevilla, 1874, p. 273.

71 J. RIVAS CARMONA, "Las platerías parroquiales: el ejemplo de Ntra. Sra. de la Purificación de Puente Genil". *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Universidad de Murcia, 2005, p. 466.

72 El panorama de este mundo de hermandades en torno a la Semana Santa queda bien reflejado en los estudios de J. ARANDA DONCEL, ob. cit., pp. 262–268 y "Evolución histórica". *Semana Santa en los Pueblos Cordobeses*. Córdoba, 1990, pp. 14–20. Cabe añadir la colección *La Pasión de Córdoba*. Ed. Tartessos. Sevilla, 1999 (5 tomos). Sin olvidar una serie de monografías sobre distintas cofradías que han ido apareciendo, sobre todo, en los últimos años.

73 Al respecto, puede mencionarse el estudio J. RIVAS CARMONA, "Platería y Semana Santa". *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Universidad de Murcia, 2010. En este estudio se contempla el caso de la iglesia de Jesús Nazareno de Puente Genil, donde se conservan algunas piezas de culto de los finales del siglo XVIII, debidas a Manuel Repiso, dos cálices de 1778 y 1800 y un ostensorio de este último año. Poco después se realizaron las lámparas de Manuel Aguilar y Manuel Azcona. Sobre el particular ver también J. RIVAS CARMONA, "La platería de Jesús Nazareno: historia y estudio de una colección de Puente Genil". *Cofradía de Jesús Nazareno. La influencia histórico–artística del Terrible.1595–Puente Genil–2003*. Puente Genil, 2003.

importancia a la proceción de Semana Santa, que lógicamente requirió sus propios enseres, entre ellos una específica platería, que se desarrolló como recurso fundamental en la magnificación de esos cortejos. Así, por ejemplo, se labraron vistosas placas para estandartes y guiones, muy significativos por constituir signos especiales de identificación de las hermandades y de sus titulares, siendo muy representativa la serie que sigue en uso en la Semana Santa de Puente Genil, que abarca piezas de distintos momentos del siglo XVIII[74]. También sirvieron al realce de la procesión unas andas como las que todavía tiene la cofradía de Jesús Nazareno de Córdoba, debidas a Cristóbal Sánchez Soto y donadas por un ilustre hermano, el conde de Maceda, lo que a su vez testimonia el papel que destacados personajes desempeñaron en las cofradías como benefactores[75]. Igualmente se le otorgó gran importancia al exorno de las imágenes titulares, que de esta manera se hicieron con un repertorio de platería, incluso sin desmerecer mucho del de las Vírgenes patronas. En el caso de las Dolorosas era frecuente el uso de diademas y de corazones con cuchillos para el pecho, además de otros elementos aplicados a las propias vestiduras. Se sabe que tuvo un aderezo de esta clase la Virgen de la Soledad de la cofradía de Jesús Nazareno de Puente Genil, según se registra en un inventario de 1711 y en las cuentas de ese mismo año y en las de 1719, donde consta la intervención del platero cordobés Juan de Lara[76]. Pero pueden citarse piezas conservadas, como la diadema de Ntra. Sra. Madre de Dios en sus Tristezas de Córdoba[77].

Este predominio de lo religioso es importante en otro sentido. Se trata del protagonismo de la Iglesia y, en particular, de las más altas instituciones en la capital. Cabe recordar el papel del propio obispo y del cabildo catedralicio y asimismo el de la Inquisición y su tribunal; por supuesto, por su especial incidencia social y religiosa, pero igualmente por las posibilidades que ofrecieron a las carreras eclesiásticas. La relevancia de Córdoba y su obispado hicieron que dichas instituciones fueran metas en el ascenso eclesiástico, como bien se comprueba con los obispos[78]. Pero, a la vez, buenas plataformas de promoción. Sobre este particular debe tenerse en cuenta la función desempeñada por el cabildo de la catedral, dada su importancia y significación[79]. En efecto, en sus filas figuraron muy ilustres personajes que acabaron como destacados obispos. Así, don Francisco Javier Delgado y Venegas,

74 J. RIVAS CARMONA, "Platería…" ob. cit., pp. 659–660.

75 También otros importantes personajes donaron a ese mismo Jesús Nazareno de Córdoba piezas de gran relevancia, asimismo de Cristóbal Sánchez Soto, como los dos atriles regalados por don Lorenzo Rafael Caballero o el sagrario manifestador que costeó el conde de Villanueva de Cárdenas.

76 J.S. JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, *Antropología cultural de Puente Genil II. La cofradía de Jesús Nazareno*. Puente Genil, 1986, p. 133, 136 y 161.

77 M.T. DABRIO GONZÁLEZ, "La corona procesional en Córdoba. Aproximación tipológica". *Estudios de Platería. San Eloy*. Universidad de Murcia, 2006, pp. 174–175. Igualmente el aparatado de M.A. RAYA RAYA en *La Pasión de Córdoba* ob. cit., t. II.

78 J. ARANDA DONCEL, *Historia de Córdoba…* ob. cit., p. 220.

79 R. VÁZQUEZ LESMES, *Córdoba y su cabildo catedralicio*. Córdoba, 1987 y A.J. DÍAZ RODRÍGUEZ, *El clero catedralicio en la España Moderna: Los miembros del cabildo de la catedral de Córdoba (1475–1808)*. Murcia, 2012.

que fue canónigo magistral en Córdoba y a continuación obispo de Las Palmas y Sigüenza, arzobispo de Sevilla, Patriarca de las Indias y cardenal. También sobresale don Antonio Caballero y Góngora, en este caso canónigo lectoral, elegido obispo de Chiapas y de Mérida de Yucatán y posteriormente arzobispo de Santa Fe de Bogotá, para terminar al frente del obispado de la propia Córdoba. Junto al cabildo catedralicio, hay que contemplar el Tribunal del Santo Oficio, ya que algunos de sus inquisidores alcanzaron asimismo la consagración episcopal. Pueden citarse a don Francisco Pardo y Cuesta y a don Juan José Martínez Escalzo, que respectivamente llegaron a ser obispos de Teruel y Segovia.

Deben resaltarse estas particulares circunstancias de la vida eclesiástica en cuanto que favorecieron y propiciaron una importante demanda de platería. Por supuesto, los obispos y otros altos eclesiásticos figuran como destacados donantes y patrocinadores, dando fe de ello la misma Catedral de Córdoba y otras iglesias del reino, de lo que ciertamente derivó un buen capítulo de la platería dieciochesca[80]. Pero quizás también convenga insistir en las posibilidades que el trasiego de nombramientos y promociones eclesiásticas pudieron ofrecer para el desarrollo y asimismo para la difusión de la obra cordobesa. Lógicamente, esos clérigos, en el ejercicio de sus cargos en Córdoba, debieron establecer una relación y un trato con los más relevantes plateros de la ciudad y, sobre todo, con el maestro platero de la catedral. Tal conocimiento fue fundamental, pues les garantizaba la realización de las magníficas obras que sus donaciones o patrocinio requerían. Y, en definitiva, contribuyó a una serie de grandes encargos, que dichos clérigos acometieron una vez producidos sus traslados o establecidos en sus nuevos destinos[81]. El ejemplo más representativo lo proporciona don Francisco Javier Delgado y Venegas, que fue dejando un esplendoroso rastro de plata allá por donde pasó, contando especialmente con la aportación de Damián de Castro, que de esta manera extendió su obra hacia las Islas Canarias y también hacia Sigüenza, donde incluso dejó una de las principales custodias procesionales del siglo XVIII, además de ocuparse de selectas piezas para la Catedral de Sevilla así como de otras para la Catedral de Córdoba, que evidentemente evocan el vínculo establecido con la misma durante sus años de magistral[82]. Los inquisidores del tribunal cordobés promovidos al episcopado también ofrecen buenos ejemplos sobre el particular. Don Francisco de Pardo y Cuesta, como obispo de Teruel, patrocinó la custodia de su catedral, que encomendó a Bernabé García de los Reyes[83].

80 Sirvan de ejemplo las dos imágenes de plata de la Virgen de la Candelaria y de San Rafael de la Catedral de Córdoba, respectivamente sufragadas por el canónigo penitenciario don Juan de Goyeneche y el racionero don Nicolás Moyano y Armenta.

81 Esta circunstancia ya ha sido puesta de relieve por D. ORTIZ JUÁREZ, "La platería cordobesa en el S. XVIII" ob. cit., p. 294. También ha resaltado la significación de esta clientela eclesiástica J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Damián de Castro…" ob. cit., pp. 118–120.

82 A. RECIO MIR, "Mentalidad suntuaria y ornato del templo: el mecenazgo del cardenal Delgado y Venegas, arzobispo de Sevilla, patriarca de las Indias y capellán de Carlos III", en G. RAMALLO ASENSIO (ed.), *El Comportamiento de las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Universidad de Murcia, 2003, pp. 411–423.

83 C. ESTERAS MARTÍN, *Orfebrería de Teruel y su provincia*. T. II. Teruel, 1980, pp. 243–244.

Y don Juan José Martínez Escalzo donó a la Catedral de Segovia un juego de altar, compuesto de cruz, candeleros y sacras, debido a Damián de Castro[84].

Los propios obispos de Córdoba no desempeñaron un papel menor e igualmente estuvieron detrás de importantes encargos. Entre otros, aquéllos destinados a dejar memoria de su paso por un anterior obispado. De esta manera procedió fray Juan de Bonilla y Vargas con el rico cáliz enviado a la Catedral de Almería en 1708, nada más tomar posesión de la sede de Córdoba[85]. Don Miguel Vicente Cebrián y Agustín remitió a la Catedral de Coria una cruz grande, un juego de altar con cruz, candeleros y atriles, cáliz y vinajeras y un arca eucarística para el Monumento[86]. Parece lógico suponer que esa plata de los legados episcopales fuera abastecida por el obrador cordobés.

Estos envíos de platería no siempre estuvieron en función del cargo, pues también se perciben en ellos otras motivaciones, específicamente las de tipo personal, como el deseo de honrar la tierra de origen. Muy ilustrativo en este sentido es el portaviático realizado por Antonio Santacruz para la iglesia de Alhabia, en la provincia de Almería, que regaló en 1777 el racionero de la catedral don Raimundo García del Olmo, vinculado familiarmente a dicha población[87]. Es también el caso del juego de altar de Damián de Castro que llegó a Laguardia gracias a un beneficiado de la misma, don Francisco Antonio Ylarduy[88], que fue inquisidor del tribunal de Córdoba[89].

Desde luego, esta clientela eclesiástica constituye una importante vía de expansión hacia fuera de la platería cordobesa[90], que cabe sumar a la del comercio ejercido por plateros corredores y feriantes. Y esta proyección por el territorio español, sea por una u otra vía, cabe contemplarla desde la favorable situación que, en general, caracteriza a la España del siglo XVIII. Un apogeo dieciochesco que, al igual que lo indicado para Córdoba, se refleja en un particular desarrollo de los proyectos de arquitectura y de otros programas artísticos, como testimonian tantas y tantas iglesias españolas que en esa época se vieron envueltas en obras y reformas de una u otra

84 F.J. MONTALVO MARTÍN, "Obras de platería conservadas en la Catedral de Segovia procedentes de donación". *Estudios de Platería. San Eloy 2011*. Universidad de Murcia, 2011, p. 368.

85 M.R. TORRES FERNÁNDEZ y M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, "La platería y los plateros en la Catedral de Almería en sus documentos. Siglo XVIII". *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Universidad de Murcia, 2003, pp. 602–603.

86 F.J. GARCÍA MOGOLLÓN y V. MÉNDEZ HERNÁN, "El mecenazgo artístico en las catedrales de Coria y Plasencia", en G. RAMALLO ASENSIO (ed.), *Las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Universidad de Murcia, 2003, p. 688.

87 M.R. TORRES FERNÁNDEZ, "El portaviático de la parroquial de Alhabia (Almería). Una aportación al catálogo de obras de Antonio José de Santa Cruz y Zaldúa". *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Universidad de Murcia, 2007, pp. 373–380.

88 E. ENCISO VIANA y J. CANTERA ORIVE, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria*. T. I Rioja Alavesa. Vitoria, 1967, p. 96 y J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Damián de Castro…" ob. cit., p. 119.

89 M. NIETO CUMPLIDO, "Medina y Corella…" ob. cit., p. 69.

90 Aspecto ya reconocido por D. ORTIZ JUÁREZ, "La platería cordobesa en el S. XVIII" ob. cit., p. 294.

naturaleza; y de un modo muy especial, las catedrales, que en sí ofrecen un extraordinario espejo de numerosas y magnas empresas, entre fachadas, torres, capillas, retablos, sillerías de coro, trascoros, órganos, rejas, etc., cuando no se emprende la construcción de una catedral como la de Cádiz o se concluyen otras, caso de Málaga o Guadix[91]. Lógicamente, tal esplendor también se acompañó del correspondiente desarrollo de la platería, que fue tan general que lo mismo se abasteció a una gran catedral que a una parroquia de pueblo. Y al respecto no dejo de tener su relevancia la aportación cordobesa. En otras palabras, el esplendor de la platería dieciochesca de Córdoba también se justifica en esa favorable situación de España, que hizo posible su adquisición o su encargo y, en consecuencia, su difusión. Sencillamente, esta circunstancia no puede comprenderse sin tal panorama.

91 Sobre el particular deben tenerse en cuenta los estudios recogidos en G. RAMALLO ASENSIO (ed.), *Las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos* ob. cit. y G. RAMALLO ASENSIO (ed.), *El Comportamiento de las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos* ob. cit. Asimismo los trabajos de G. RAMALLO ASENSIO, "El rostro barroco de las catedrales españolas". *Cuadernos dieciochistas*. Ediciones de la Universidad de Salamanca. 2000, pp. 313–347 y "Los retablos barrocos en las catedrales españolas". *Imafronte* nº 12, 1996–1997 (1998), pp. 51–78.

La platería en la Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda (Jaén). SS. XVI–XVIII

*MIGUEL RUIZ CALVENTE**
Universidad de Jaén

1. Introducción

El 10 mayo de 1547 don Francisco de los Cobos, secretario del emperador Carlos V, dejaba este mundo, ordenando en su testamento –signado el 4 de mayo– ser enterrado en El Salvador de Úbeda[1], templo concebido desde el principio como tumba eterna para él, para doña María de Mendoza, su esposa, y sus descendientes, los Marqueses de Camarasa. La Sacra Capilla es un edificio funerario destinado exprofeso a esta finalidad, con la idea de servir como elemento fundamental de prestigio de su fundador, uno de los hombres más importantes de la España del Quinientos. Además la capilla se proyecta como forma de crear un ámbito de propiciación para el más allá, en opinión de Víctor Nieto[2]. Los anhelos de grandeza de Cobos le hicieron concebir un espacio funerario exento, anticipándose a la mayoría de la nobleza de su época, cuyas construcciones funerarias se instalan en catedrales, iglesias o conventos construidos previamente. Las obras reales en Granada fueron su referencia más inmediata. Chueca Goitia de forma sencilla y clarividente valoró este soberbio panteón: "(...) Se trata de un monumento verdaderamente capital en los anales del Renacimiento español por la índole especialísima de su fundación y por el cruce de tendencias artísticas en él que

* MIGUEL RUIZ CALVENTE. Grupo de Investigación HUM. 573:"Arquitecto Vandelvira". Universidad de Jaén. Correo: miguelruizcalvente@hotmail.es

1 H. KENISTON, *Francisco de los Cobos. Secretario de Carlos V*. Madrid, 1980. p. 295.

2 V. NIETO ALCAIDE, "El Salvador de Úbeda y la imagen clásica de capilla funeraria", en A. MORENO MENDOZA (dir.) y J.M. ALMANSA MORENO (coord.), *Úbeda en el siglo XVI*. Jaén, 2002, pp. 445–452.

se conjugan (...)"[3]. Desde su construcción El Salvador adquirió fama y fue motivo constante de valoración de su mentor. Esta fama no ha dejado de crecer en el tiempo, pues no sólo se trata de un monumento sobresaliente en el panorama arquitectónico español del Renacimiento, sino que hoy no cabe duda que es considerado uno de los templos funerarios de mayor belleza de Europa[4]. Intervinieron en este magno proyecto los artistas más sobresalientes de la época: Luis de Vega, Diego de Siloé –tracista del templo– y Andrés de Vandelvira, que, junto con Alonso Ruiz y Esteban Jamete, llevó a término la fábrica, iniciada en 1536. Ponz[5] fija la fecha de conclusión de la capilla en 1556 y su consagración en 1559 por don Diego Tavera (1555–1560), como consta en uno de los pilares del templo. Sin embargo, las obras se prolongaron hasta 1575, año de la muerte de Andrés de Vandelvira.

La suntuosidad arquitectónica del templo–panteón de El Salvador se completó con un extraordinario conjunto de bienes muebles de excepcional calidad artística. Por lo que se refiere a la orfebrería, según Keniston[6], en Madrid –el 31 de octubre de 1541– firmó Cobos un contrato con el platero toledano Francisco Martínez de San Román con el que concertó la labra de diversas piezas destinadas al ajuar litúrgico de la capilla: una custodia, dos cálices –uno en plata sobredorada en su mayor parte–, una cruz de altar, candelabros, etc., por un valor total de 138 marcos de plata. De este encargo respondería Martínez ante Diego López de Ayala, canónigo de la catedral de Toledo; el trabajo se ejecutaría en año y medio, disponiendo Cobos para ello un adelanto de 100 ducados a cuenta. Luis de Vega estampó como testigo su firma en el contrato. La plata labrada por Francisco Martínez fue entregada a la capilla junto con otras piezas igualmente de plata, ornamentos, pinturas y esculturas encargadas o en poder de Cobos y doña María. Un importante documento, fechado en Madrid el 9 de diciembre de 1546[7], nos da cuenta de

3 F. CHUECA GOITIA, *Andrés de Vandelvira. Arquitecto*. Jaén, 1971, p. 105.

4 G. ARGOTE DE MOLINA, *Nobleza de Andalucía*. Sevilla, 1588. Edic. Riquelme y Vargas. Jaén, 1991, pp. 581–582. S. SEBASTIÁN LÓPEZ, "Una iglesia funeraria: El Salvador de Úbeda". *Arte y humanismo*. Madrid, 1981, pp. 34–50. V.M. RUIZ FUENTES, *Contratos de obra protocolizados ante los escribanos ubetenses durante el siglo XVI*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Granada, 1991. AA. VV., *La arquitectura del Renacimiento en Andalucía. Andrés de Vandelvira y su época*. Sevilla, 1992. J. MONTES BARDO, *La Sacra Capilla de el Salvador de Úbeda: Arte, Mentalidad y Culto*. Jaén, 1993. A. MORENO MENDOZA, *Úbeda Renacentista*. Madrid, 1993. A. MORENO MENDOZA, "Francisco de los Cobos, mecenas de las artes", M.T. ÁLVAREZ OLLER, "Francisco de los Cobos: su gusto y mecenazgo" y J. MONTES BARDO, "Alegoría Eucarística en la Capilla Funeraria de Don Francisco de los Cobos", en *Francisco de los Cobos y su época*. Madrid, 1997, pp. 24–39, 40–47 y 61–68. J. MONTES BARDO, *Arte y discurso simbólico en Úbeda y Baeza*. Granada, 1999, pp. 105–114. P. GALERA ANDREU, *Andrés de Vandelvira*. Madrid, 2000. G. TORRES NAVARRETE, *Historia de Úbeda en sus documentos*. T. VI. De la Capilla de la Concepción de Santo Tomás a la fundación de la Sacra Capilla del Salvador. Jaén, 2005, pp. 9–64.

5 A. PONZ, *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella. Tomo XVI (Andalucía)*. Madrid, 1791. Edic. Aguilar, 4, ts. XIV–XVIII. Madrid, 1988, pp. 375–376.

6 H. KENISTON, ob. cit., p. 267.

7 Archivo Ducal de Medinaceli (ADM). Sección Sabiote, legajo 14, pieza 8. Archivo General de Andalucía (AGA). Rollo 476/307–333. Vid.: Apéndice Documental.

esta donación, registrada ante el escribano Fernando Verdugo de Henao. El documento fue firmado por Cobos y doña María. Junto a las piezas de plata también se donaron paños de devoción y ricos ornamentos; cinco aras de ricas piedras, dos pelícanos grandes que sirven de atriles altos de "açofar", cuatro ángeles de este mismo material –con candeleros dos de ellos–, y dos candeleros altos también de açofar para el altar. Se dispuso que además de estos bienes se entregarán otros que sean de servicio de iglesia o capilla, como los que están en poder del deán don Fernando Ortega, capellán mayor de la sacra capilla, y los conservados en la recamara del palacio de Valladolid y "(...) *en la que traemos con nosotros* (...)". Ceden también: "(...) *todas las imagenes de retablos de devoçion que ay o oviere en nuestra recamara en la dicha çibdad de Ubeda y (...) las qu,estan en Valladolid en la dicha nuestra recamara y las que traemos en esta corte eçeto hasta seys pieças d,ellas que pueda escoxer yo e doña Maria para my devoçion* (...)". Doña María, ya difunto su marido, aumentó y completo el ajuar litúrgico con nuevas donaciones y encargos de piezas. Sus descendientes, los Marqueses de Camarasa, también aumentaron el rico fondo de platería que poseyó El Salvador de Úbeda hasta el XIX[8], siglo en el que se inició el expolio. En la Guerra Civil (1936–1939)[9] el latrocinio y destrucción de sus bienes muebles fue extraordinario. Uno de los tesoros más bellos y suntuosos de España en el arte de la platería ha llegado a nuestros días reducido a unas cuantas piezas excelentes: un cáliz, la macolla y cañón de la cruz grande, una arqueta relicario, un copón y una custodia. Ya en su época, como también se ha señalado en lo arquitectónico, se tenía consciencia del alto valor de las alhajas y plata, tal y como consta en una de las preguntas formuladas en un pleito[10] entablado en 1569 entre doña María de Mendoza y el obispo de Jaén, don Francisco Delgado (1566–1576), en relación al nombramiento de capellanes de El Salvador: "(...) *IX. Yten si saben que ansimismo el dicho Comendador e la dicha Maria de Mendoça an dado para el serviçio de la dicha yglesia e aumento del culto divino muchos calizes de plata dorados e blancos patenas cruzes de altar doradas e blancas e otras dos cruzes grandes blancas de plata de muy rica labor candeleros de plata dorados e blancos e fuentes de plata doradas e blancas e vinageras de plata doradas e blancas mayores e comunes y ençensarios e navetas e portapazes, relica-*

8 M. RUIZ PRIETO, *Historia de Úbeda.* Úbeda, 1906. Edición de la Asociación Pablo de Olavide. Úbeda, 1982, pp. 441–442.

9 Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España (AIPCE). Sección Junta de Incautación del Tesoro Artístico. Informe de las visitas realizadas por la Junta la provincia de Jaén en octubre de 1938 (JTA 20/52). Úbeda: "Iglesia del Salvador. Retablo principal. Estatua de San Juan Bautista de mármol. Pintura de la Piedad, sobre pizarra. Trípticos flamencos en la sacristía. Reja. Del retablo principal se ha perdido el grupo de los Apóstoles de Berruguete, estando el resto ha salvo. La estatua de San Juan Bautista ha sido rota, quedando de ella algunos fragmentos. La pintura del Piombo está en Jaén. Los Trípticos han desaparecido, con la sola excepción de la hoja de uno de ellos. La reja de Villalpando fue desmontada para su fundición, afortunadamente se ha impedido, y se halla en la iglesia. En la sacristía hay gran cantidad de cuadros y tablas. También están las tallas del coro del Hospital de Santiago y del coro del Salvador. (...) Todo cuanto hasta ahora se ha conservado no tiene la menor garantía para el futuro. Vidal Arroyo". No se menciona objeto de plata alguno.

10 ADM. Sección Sabiote, legajo 13, pieza 28. AGA. Rollo 475/ 636–692.

rios, ostiarios e otras muchas cosas de oro e plata e una custodia de plata e otra de cristal riquisima que todo vale mas de tres myl ducados (...)".

2. El contrato con el platero Francisco Martínez de San Román en 1541. La donación de 1546. Otros encargos y regalos

Francisco de los Cobos y María Mendoza dotaron suntuosamente su capilla–panteón con un ajuar litúrgico extraordinario, cuyo inicio cabe fijarlo en torno a la fecha indicada de 1541, año del contrato con el platero toledano Francisco Martínez de San Román, encargado de labrar una serie de piezas de plata, que debemos entender conformaron la mayor parte de la donación citada de 1546, en la que también se incluyeron ricos ornamentos e imágenes. Este conjunto estuvo salvaguardado por el hombre de confianza de la Casa, el deán don Fernando Ortega. Pocos datos se conocen del platero Francisco Martínez, pero en su tiempo debió de tener relevancia en su oficio para que tan importante y costoso encargo fuese contratado con él. Cruz Valdovinos[11] hace referencia a dos breves noticias sobre este artífice. El 8 de agosto de 1541, en unión del platero Pedro Fernández, se le nombró por parte de la catedral de Toledo para tasar unas muestras de los pilares hechos paras las rejas de la capilla mayor y el coro: "(...) *estando juntos Pero Fernandez el Viejo e Francisco Martinez, maestros de obra de platería, nombrados por parte del obrero e visitadores de la obra de la santa iglesia de Toledo para que vean e declaren el valor y precio que valen las muestras de los pilares grandes y pequeños que han hecho Andino e Villalpando e maestre Domingo* (...) *para las rexas del altar mayor y del choro* (...) *Pedro Fernandez. Francisco Martínez*"[12]. En 1550 labró tres ángeles de plata para el altar de la Virgen del Rosario, de la misma catedral, corriendo un cuarto a cargo del platero Duarte Rodríguez[13]. De Francisco Martínez se conocen pocas piezas publicadas; al margen de la macolla y cañón de la cruz grande de El Salvador. Cruz Valdovinos[14]

11 J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA LÓPEZ, *Platería religiosa en Úbeda y Baeza*. Jaén, 1979, pp. 134–135. Sobre Francisco Martínez, se comenta: "(...) Ignoramos si este platero es el mismo que trabajaba en Sevilla entre 1554 y 1557, noticia que proporciona sin más detalle el Conde de la Viñaza, quien afirma tomarla de Riaño, pero nada tendría de extraño, pues en 1551 y 1554 aparece allí documentado Duarte Rodríguez, quizá el mismo platero que trabajó con Martínez en Toledo (...)". CONDE DE LA VIÑAZA, *Adiciones al Diccionario Histórico...*, III. Madrid, 1894, p. 20. Los datos sobre Duarte Rodríguez en: J.A. CEAN BERMÚDEZ, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores...*, IV. Madrid, 1800, p. 217 y J.F. RIAÑO, *The industrial Arts in Spain*. Londres, 1879, p. 45.

12 J. MARTI Y MONSO, *Estudios histórico–artísticos*. Valladolid–Madrid, 1901, p. 468. F. PÉREZ SEDANO, *Notas del Archivo de la Catedral de Toledo...*, I. Madrid, 1914, pp. 312–314. R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana*. Toledo, 1915. Edic. de 2002, p. 306.

13 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, ob. cit., p. 306. No es citado por este investigador el platero Francisco Martínez en su obra *Catálogo de artífices de Toledo*. Toledo, 2002.

14 J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA LÓPEZ, ob. cit., pp. 134–135. Señalan estos autores: "(...) Oman le atribuyó una cruz procesional del Victoria and Albert Museum (Londres), pero sufrió una confusión en la interpretación de las marcas. Tal cruz lleva marcas de la localidad de Ávila, y, según opinamos nosotros, del marcador Calderón, que fue la que Oman creyó de Toledo; el artífice es A (Alejo, Antonio, o Andrés probablemente) Martínez, pero no Francisco. Ya Oman advirtió que la

señala como obra suya una custodia portátil conservada en la parroquial de Orgaz (Toledo), aunque procede del cercano lugar de Arisgotas; lleva esta pieza la marca del artífice y la de Toledo, precisándose la fecha de su ejecución después de 1550, siendo su calidad parecida a la pieza ubetense, si bien su estilo resulta un poco más moderno.

Para completar la platería de El Salvador don Francisco de los Cobos y doña María de Mendoza encargaron otras piezas a otros artífices. Así, en el inventario de 1563[15] consta que se encargaron en 1547 al platero ubetense Navarro: un platoncillo para las vinajeras, dos vinajeras blancas de hechura italiana y otras vinajeras ochavadas. El 28 de mayo de 1564 se registró ante el notario de Úbeda, Pedro de Molina, la donación que doña María de Mendoza otorgó a su Capilla de la famosa arqueta, pieza aún conservada en ella, y –como veremos– catalogada como una custodia de cristal[16]. En la visita practicada a la Sacra–Capilla el 26 de enero de 1568 por fray Jerónimo de Aguilera, prior del convento ubetense de San Andrés, se da conocimiento del mandamiento de doña María de Mendoza para que en adelante se celebrasen solemnemente en dicha Capilla las fiestas de la invención de la Cruz y de su santísima corona, realizándose para ello un relicario rico de plata en el que se conservasen, entre otras reliquias, una espina de la corona de Cristo y una partícula de la Santísima Veracruz[17]. El 6 de agosto de 1573 dio orden doña María de Mendoza para que labrasen de plata dos buenos ciriales y dos portapaces, así como un paño para la fiesta del Santísimo Sacramento[18]. Por su mandato también se encargaron dos lámparas de plata para el altar mayor[19].

3. Análisis de las piezas donadas en 1546. Los inventarios de 1563, 1568, 1586, 1631 y 1634

La suntuosidad es la nota dominante en la Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda. El conjunto cedido en 1546, reflejado –con sus aumentos– en los inventarios de 1563, 1568 y 1586[20], nos dan a conocer –entre otras cosas– el número de piezas, su materia, tipología y peso, técnicas de ejecución, estilo e iconografía. El número de

pieza no era de calidad extraordinaria, lo que no concuerda con la consideración de que parece haber gozado Martínez en una época y en un lugar en que abundaban los plateros de categoría (...)".

15 P.A. GALERA ANDREU, "Francisco de los Cobos, magnificiente y virtuoso", en R. CAMACHO MARTÍNEZ y E. ASENJO RUBIO (coords.), *Patronos y modelos en las relaciones entre Andalucía, Roma y Sur de Italia*. Málaga, 2012, pp. 131–134.

16 Archivo Histórico Municipal de Úbeda (AHMU). Sección Protocolos Notariales, escribano Pedro de Molina, legajo 269, ff. 312r–313r. (V.M. RUIZ FUENTES, ob. cit.).

17 ADM. Sección Sabiote, legajo 15, pieza 8. AGA. Rollo 478 /155–165.

18 ADM. Sección Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda, legajo 15, pieza 12. AGA. Rollo 283/ 363–418.

19 AHMU. Sección Protocolos Notariales, escribano Antón de Cazorla, legajo 995, f. CXLII. (V.M. RUIZ FUENTES, ob. cit.).

20 Los inventarios de 1563, 1568 y 1586 fueron dados a conocer documentalmente por V.M. RUIZ FUENTES, ob. cit., han sido citados por A MORENO MENDOZA, *Úbeda renacentista...* ob. cit., p. 42, y analizados y estudiados con mayor profundidad por P.A. GALERA ANDREU, "Francisco de los Cobos..." ob. cit., pp. 131–134.

piezas de 1546 estaba compuesto por: cuatro cruces, cuatro candeleros, dos cetros, cuatro cálices, una custodia, dos incensarios, dos navetas, dos pares de vinajeras, dos hostiarios, un portapaz, una fuentes para vinajeras, una campanilla y un acetre. En el inventario de 1563 se contabilizan: cuatro cruces, cuatro candeleros, siete cálices (hay aumento de tres), un portapaz, una fuente para vinajeras, dos navetas, un hostiario (se suma uno menos), dos incensarios, dos custodias (se añade una), una campanilla, dos acetres (hay uno más), dos cetros, un platoncillo para vinajeras (se suma al inventario), tres pares de vinajeras (se aumenta un par). En el inventario de 1568 se añade "(...) *una custodia de christal con guarniziones de plata, en parte dorada, con algunas piedras de colores; un cofre de nácar con cerradura y llave y cadena de plata y un asonçillo de plata ençima. Esta aforrada de terciopelo verde* (...)". En el inventario de 1586 se añaden unas ampollas al romano, un plato de vajilla y una lampara muy grande para delante del sagrario.

En la donación de 1546 y en los inventarios de 1563, 1568 y 1586 todas las piezas son de plata –dorada o en blanco–, se cuantifica su peso y una buena parte de ellas fueron "çinçeladas" y labradas de "maçoneria", especificándose las hechas "al romano"; en muchas de las piezas se grabaron los escudos de Francisco de los Cobos y María de Mendoza. Del total de 1546, 13 piezas fueron labradas "al romano" y 15 llevan las armas de los fundadores. En el inventario de 1563, 15 piezas son de factura "al romano" y 13 llevan las armas. En cualquier caso, casi la totalidad del ajuar litúrgico es de elaboración renacentista, expresamente diseñado y encargado para la Sacra–Capilla. Obviamente, las obras añadidas en los inventarios reseñados del Quinientos son de la misma factura, aunque presentando las lógicas evoluciones que en el campo de la orfebrería se fueron desarrollando a lo largo de dicho siglo. La desaparición de casi todas ellas nos impide analizar y evaluar estos cambios, incorporados en las formas y decoraciones. Las obras más destacadas y con mayor nivel de precisión descriptiva en la donación de 1546 son la cruz de plata grande de vara, de la que nos ocuparemos más adelante; otra cruz de plata asimismo de vara, una cruz de altar, un cáliz de plata y un portapaz. En el inventario de 1563, al margen de las citadas piezas, hay que destacar una nueva custodia, un nuevo acetre y unas vinajeras. En los inventarios de 1568 y 1586 se asientan las mismas piezas, si bien con los correspondientes añadidos. En el de 1568 hay que subrayar la descrita custodia de "cristal". En el de 1586 son destacables: una gran lampara y un plato llano de plata de vajilla. En el inventario de 1631[21] se enumeran las siguientes piezas: una lámpara grande para el sagrario, la cruz grande con un Crucificado y el Salvador, una cruz dorada con dos candeleros compañeros, otra cruz con el Crucificado y la Concepción también con dos candeleros compañeros, siete cálices, una fuente, otra fuente para las ampollas, cuatro ampollas, dos portapaces, dos navetas, una campanilla, dos custodias, dos incensarios, un acetre, dos cetros, dos relicarios para asistir al Santísimo, una pértiga, un cofre de cristal, dos ciriales, un cofre de reliquias, un

21 AHMU. Sección Protocolos Notariales, legajo 745, f. 426. Agradezco a don Ramón Beltrán Almazán, Archivero del AHMU, esta referencia documental.

relicario con muchas reliquias y un Agnus para la custodia. Las mismas piezas se encuentran relacionadas en el inventario de 1634[22], pero hay que añadirle una corona de plata. La mayor de este ajuar ya figuraba en los inventarios del siglo XVI, pero en estos del Seiscientos hay piezas nuevas como los ciriales, los cofres para reliquias, la pértiga y un Agnus (Dei). El nivel de descripción de las piezas es más completo en el inventario de 1634 que en el de 1631, quizás esto se debió a que el del 1634 fue realizado en presencia del platero ubetense Cristóbal Gómez de Zúñiga. En relación al Agnus cabe decir que puede corresponder con uno de los tres que se adquirieron el 14 de abril de 1627[23].

4. Plata conservada en la capilla. Aportaciones documentales y fotográficas sobre piezas incautadas en la Guerra Civil española (1936–1939)

Del rico ajuar litúrgico de El Salvador tan sólo se han conservado cinco piezas, cuatro de ellas catalogadas por J. M. Cruz Valdovinos y J. Mª. García y López en su estudio sobre *Platería Religiosa en Úbeda y Baeza*[24]. Son las siguientes: un cáliz, la macolla y cañón de la cruz grande, una arqueta–relicario y un copón. En el presente trabajo estudiamos dos piezas más, cuyo paradero se desconoce: el árbol de la cruz grande y un atril, que hemos podido estudiar gracias a varios registros fotográficos. Por otro lado, damos a conocer cierta documentación y el lugar en el que actualmente se conserva la rica custodia donada en 1777 por la X Marquesa de Camarasa, doña Baltasara Sarmiento Gómez de los Cobos, que fue incautada de la Capilla en 1936.

4.1. Calíz, conocido como copa de Carlos V

Para Cruz Valdovinos y García y López[25] la pieza muestra una tipología de los años finales del siglo XV en Castilla: pie de planta estrellada, astil hexagonal, nudo arquitectónico y subcopa con decoración vegetal muy cerrada, naturalista y asimé-

22 ADM. Sección Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda, legajo 4, ff. 11v–13v. AGA. Rollo 269.

23 ADM. Sección Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda, legajo 12, pieza 2. AGA. Rollo 279/385–514, f. 50r: "*1627. Agnus de plata. Digo yo el licenciado Alonso Ramirez de Horozco capellan mayor de esta sacra yglesia del Salvador que dio el señor Diego García de las Peñas obrero y capellan de la dicha yglesia quarenta reales que se gastaron por mi mano en tres agnus de plata que conpraron y a las reliquias de esta sacra yglesia y por ser verdad lo firme en 14 de abril de 1627. El licenciado Alonso Ramirez de Orozco*".

24 J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA Y LÓPEZ, ob. cit., pp. 23–25, 29–30 y 75.

25 Ibídem, pp. 23–24. Cat. nº 1, fig. 1–2. M. RUIZ PRIETO, ob. cit., p. 442: "(...) Un bellísimo cáliz de oro, de gótica labor, que el Emperador don Carlos regaló al fundador don Francisco de los Cobos, cuyas armas tiene (...)". M. CAMPOS RUIZ, "Del relicario ubetense. La copa de Carlos V y el cofre de Dª. Juana de Castilla". *Don Lope de Sosa*. Jaén (1913), pp. 371–373. E. ROMERO DE TORRES, *Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Jaén*. 1913–1915 (sin publicar). Catálogo Monumental de España (1900–1961). Biblioteca Tomás Navarro Tomás. T. II (Texto), p. 577, nº 382: "(...) Un bellísimo cáliz de oro de estilo gótico, que el Emperador Carlos V regaló a Don Francisco de los Cobos y este a su vez lo dono a la Sacra Capilla. Mide de altura 0,28 centímetros (...)". T. VII, fotografía nº 337.

trica. El cáliz (altura, 25 cm., anchura de pie, 17 cm., y el diámetro de la boca, 10 cm.), labrado en plata sobredorada y esmalte –desaparecido– en los dos escudos del pie –con los cinco leones de Cobos–, se enriquece con figuración situada entre los elementos góticos del astil y nudo; las seis estatuillas inferiores representan a San Juan, San Pablo, Santo Tomás, San Andrés, San Felipe y San Pedro, las superiores –inidentificables– parecen representar a otros seis apóstoles. En suma, estamos ante una exquisita y rica pieza que responde claramente al estilo Reyes Católicos.

4.2. Arqueta–relicario

El Salvador tuvo como era propio en la época, y con aumentos sucesivos en el tiempo, un conjunto de reliquias exhibidas tanto en la sacristía como en el retablo mayor de la Transfiguración[26]. Del relicario de la sacristía se conserva la arqueta donada por doña María de Mendoza a la Sacra Capilla el 28 de mayo de 1564[27]: "*/F. 312r/* (...) *una custodia de cristal con su pedreria de quatro esquynas tunbada guarneçyda con una guarnyçyon de plata sobredorada a manera de cofre* (...) */f.312v/ la qual a lo que paresçe es de plata e de cristal con guarnyçyones de plata e sobredorada a lo que pareçia con piedras alçadas blancas e verdes e coloradas e azules y esmaltada e dentro de la dicha custodia faltava una piedra de una esquyna e de los esmaltes faltava çierta cantidad d,ellos* (...)". Esta rica caja contiene en su interior pequeños huesos envueltos en papeles en los que están escritos los nombres de los santos o mártires. Fue estudiada por Cruz Valdovinos y García y López[28] en 1979. Recientemente ha sido exhibida en la exposición *Splendor Europae. Arte Europeo en la Diócesis de Jaén*[29]. Cruz Valdovinos y García López la catalogaron como una pieza lombarda –sin marcar– fechada en torno a 1525[30]. J. M. Cruz Valdovinos,

26 M. RUIZ PRIETO, ob. cit., pp. 442–444. En la wed de la Fundación Medinaceli, en la descripción de la Arqueta–relicario, se confunde esta pieza con la custodia donada a la Capilla en 1777 por la X Marquesa de Camarasa, doña Baltasara Teresa Sarmiento Gómez de los Cobos.

27 AHMU. Sección Protocolos Notariales, escribano Pedro de Molina, legajo 269, ff. 312r.–313r. Esta pieza fue incorporada al inventario de 1568, y figura en los de 1586 y 1631. En el inventario de 1634 se hace la siguiente reseña de ella: "(...). */F. 13v /. Cofre de plata. Un cofreçito de christal con guarniçiones de plata tumbado con otras piedras de colores tiene en el cuerpo del cofre quatro piedras de christal grandes las dos del largo de una quarta y quatro dedos de ancho y un dedo de grueso y otras dos en quadro del tamaño de la palma de la mano del mismo grueso y en lo tunbado /f. 14r / otras quatro piedras de christal grandes que corresponde a la de abajo y en el remate ençima las dos de christal blanco lavradas en punta de diamante y las otras dos coloradas labradas de quadrado tiene a las quatro esquinas quatro remates de plata dorados travados como piramides redondos y dentro del suelo en el dicho cofre esta una plancha de plata con unos rayos y en las tres esquinas de el una piedra colorada en cada una engastados y a el rededor por partes ziento y quarenta y tres piedras de diferentes colores* (...)". (ADM. Sección Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda, legajo 4, f. 13v. AGA. Rollo 269).

28 J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA Y LÓPEZ, ob. cit., pp. 24–25. Cat. nº 2, fig. 3, y J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería europea en España (1300–1700)*. Madrid, 1997, pp. 82–83.

29 P.A. GALERA ANDREU, "Arqueta Relicario", en F. SERRANO ESTRELLA (com.), *Splendor Europae. Arte Europeo en la Diócesis de Jaén*. Jaén, 2012, pp. 36–37. Medidas: 38x32, 5x24 cm.

30 J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA Y LÓPEZ, ob. cit., pp. 24–25. Cat. 2, fig. 3. Medidas: altura, 37 cm; altura sin tapa, 22 cm; base, 32 x 23,5 cm.

tras la revisión de la obra cambió su primera atribución, considerando que la caja ubetense está más cerca de talleres venecianos que lombardos[31]. La rica lipsanoteca de El Salvador tuvo otras piezas de plata destinadas a preservar sus reliquias, de las cuales existía en la Capilla del Sagrario un cuadro en el que constaba una detallada relación de ellas[32].

4. 3. Macolla, cañón y árbol de la Cruz Grande

De la cruz grande, pieza principal de El Salvador, sólo se ha conservado la macolla y el cañón, el árbol fue expoliado en 1936[33]. La pieza está incluida en la donación de 1546 y en los inventarios de 1563, 1568, 1586, 1631 y 1634. Esta cruz –como ya se ha comentado– formó parte del encargo que don Francisco de los Cobos y doña María de Mendoza concertó en 1541 con el platero Francisco Martínez de San Román. Cruz Valdovinos y García y López[34] atribuyen macolla y cañón a este platero, cuya marca aparece junto a la de la ciudad de Toledo. Aceptan la cronología aportada por Ruiz Prieto[35], que da como fecha de su ejecución el año 1542. Trabajada en plata sobredorada, tiene 50 cm de altura; altura de la vara, 21 cm; del cuerpo inferior, 9,8 cm, y del superior, 7 cm. Las marcas: TOLE en letra gótica bajo corona, en la superficie del basamento del cuerpo inferior, y oA/FM3 en letra gótica. Entre las marcas la burilada, corta y estrecha. Estilísticamente y cronológicamente responden tanto la macolla como el cañón con el tiempo y el espacio fijados. La macolla, con el enchufe para la cruz, está articulada en dos cuerpos arquitectónicos, cilíndricos y con salientes cuadrados para apeo de columnillas; en cada cuerpo hay ocho hornacinas aveneradas entre pilastras, y columnas abalaustradas delante de ellas en el cuerpo alto; todos los nichos albergan figurillas de santos; en el cuerpo alto portan palmas del martirio y en el inferior representan a Santo Tomás, San Bartolomé, San Andrés, San Pedro, San Juan y San Felipe. Tornapuntas monstruosas y otros adornos renacientes se sitúan sobre los nichos o en la base bulbosa. El cañón, octogonal, se embellece con grutescos, trofeos y jarrones. En opinión de los citados investigadores, macolla y cañón fueron

31 J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., pp. 82–83. Como ejemplo veneciano a relacionar con la pieza de Úbeda se señala el relicario del pie de San Pantaleón de Pazzi, en el que hay parecida estructura y crestería. A. MORENO MENDOZA, “Francisco de los Cobos, mecenas...” ob. cit., pp. 24–39.

32 M. RUIZ PRIETO, ob. cit., p. 444.

33 M. CAMPOS RUIZ, La Sacra–Capilla del Salvador de Úbeda, relicario de fe, archivo de historia y museo de Arte, asaltada y profanada por las hordas marxistas el año 1936. Nº 5 de la serie “Papeles de M. Campos Ruiz” (sin publicar). Biblioteca del Palacio Vela de los Cobos. Úbeda, 1939, p. 9. En estos papeles se comenta sobre la cruz: “(...) La cruz procesional. de plata y estilo plateresco, compuesta por dos partes: la maza y la cruz; he podido recuperar lo primero, que bien escondido estaba. Contenía también el apostolado de gran mérito. De lo demás, nada, ni sacras, ni incensarios, ni otros cálices, patenas, cucharillas, ciriales, coronas, diademas; los relicarios destrozados en su mayor parte (...)”.

34 J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA Y LÓPEZ, ob. cit., pp. 29–30. Cat. 7, figs. 12–13, 156–157.

35 M. RUIZ PRIETO, ob. cit., p. 442.

trabajados con gran calidad, mostrada en la riqueza de los detalles y en su buena proporción arquitectónica, reflejada también en las esculturillas, con expresivos rostros y cuidadas anatomías. Cabe relacionar macolla y cañón con numerosas piezas labradas en Castilla a lo largo del siglo XVI, y de manera especial con la producción complutense[36].

De esta cruz grande[37] completa se conserva una importante documentación fotográfica. Romero de Torres[38] realizó tomas por los años 1913–1915, tanto del anverso como del reverso. En el Archivo Más[39] de Barcelona hay dos fotografías (lám. 1), una sin manga y otra con ella. El Fondo Editorial Alberto Martín[40] posee otras dos, sin manga una, con ella otra. Una más –con manga– forma parte de los fondos del Instituto Gómez Moreno de Granada[41]. Los registros fotográficos se completan con las descripciones que de ella se hacen en la documentación escrita. En la donación de 1546 se reseña como: "*F 2r./* (...) *Una cruz de plata grande de vara que tiene por la una parte un cruçifixo y nuestra señora y san Juan y un pelicano y el escudo de nuestras armas /f. 2v/ y por la otra parte el Salvador e los quatro evengelistas toda blanca que pesa diez y ocho marcos y quatro honças y quatro ochavas y media con el anyma de madera que tiene dentro la qual dicha anyma peso antes que se metiese en,ella dos marcos y dos honças y dos ochavas y media y descontado esto restan diez y seys marcos y dos honças y dos ochavas que ay de plata en la dicha cruz. El pie de la dicha cruz es todo de plata syn thener nynguna madera dentro labrado de maçoneria al romano con sus figuras pesa diez y siete marcos y siete honças y media ochava* (...)". Los in-

36 M.C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ–YARTO ELIZALDE, *La Edad de Oro de la Platería Complutense (1500–1650)*. Madrid, 2001, pp. 91–96, C. HEREDIA, "La recepción del clasicismo en la platería española del siglo XVI", en M.J. CASTILLO PASCUAL (coord.), *Congreso Internacional "Imagines". La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*. Logroño, 2008, pp. 445–478.

37 M. RUIZ PRIETO, ob. cit. p. 442. Descripción: "(...) Una cruz parroquial de superior mérito artístico, labrada en 1542, sin nombre del artífice; probablemente la regaló algún personaje amigo del fundador, pues no tiene el escudo de la casa; la adornan entre primorosas labores los cuatro evangelistas, un Cristo, dos Vírgenes y un pelícano todo esmeradamente trabajado (...)". En esta descripción hay tres errores, uno que no se trata de una cruz parroquial, pues El Salvador no era tal, sino capilla–enterramiento; el segundo, cuando se mención a las dos Vírgenes, se trata de San Juan y la Virgen; y tercero, la cruz si lleva escudo con las armas de don Francisco de los Cobos y doña María de Mendoza. E. ROMERO DE TORRES, ob. cit., T. II (Texto), pp. 577–578, nº 383: "(...) Una cruz parroquial de plata muy notable, labrada en 1542, adornada entre primorosas labores con las cuatro figuras de los Evangelistas, un Cristo, dos Vírgenes y un pelícano de esmerada labor. No tiene por desgracia el nombre del platero que la construyó pero si la fecha (...)".

38 E. ROMERO DE TORRES, ob. cit. T. VII, fotografías nº 338 (reverso), 339 (anverso) y 32 bis (anverso).

39 Fundación Instituto Amatller de Arte Hispánico. Archivo Mas. C–43886. Año 1924. Úbeda (Jaén). Iglesia del Salvador. Cruz de plata de estilo renacimiento. S. XVI. 1,10 m. / E–2265. Año 1924. Úbeda (Jaén). Iglesia del Salvador. Cruz procesional. (Con manga).

40 Fotografies del fons editorial Albert Martin. Biblioteca de Catalunya. Unitat gráfica. Principios del siglo XX. Cruz (con manga), EdM_Caixa52_07521. Cruz (sin manga), EdM_Caixa52_07524.

41 Instituto Gómez Moreno. Fundación Rodríguez Acosta (Granada). Fondo Fotográfico. (Fotografías de Jaén y Provincia).

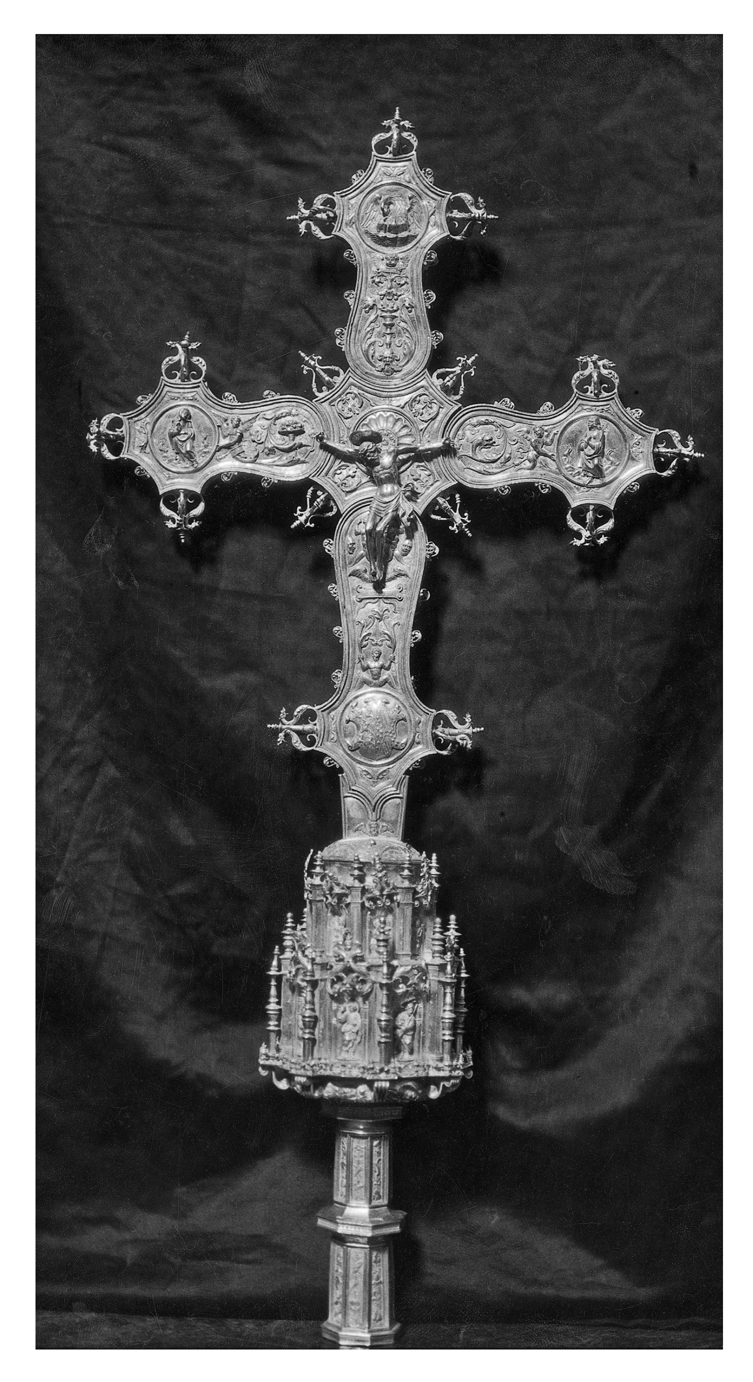


LÁMINA 1. *FRANCISCO MARTÍNEZ DE SAN ROMÁN. Cruz (1542). Sacra Capilla de El Salvador. Úbeda.* Fotografía año 1924. Archivo Mas (Barcelona).

ventarios estudiados de los siglos XVI y XVII prácticamente repiten este texto, aunque se indican incidencias sobre su estado de conservación o sobre posibles variaciones en el peso.

La pieza fabricada en plata en su color, tiene el alma de la cruz de madera y en su confección se emplearon los trabajos del cincelado, el grabado y el fundido. El árbol es una cruz latina de brazos abalaustrados y cuadrón ochavado, ornándose todo el perímetro con detalles vegetales a modo de crestería y con perillones y cabezas monstruosas en los ángulos del cuadrón y en los extremos del resto del árbol. Los brazos –horizontales y verticales– se acomodan de manera redondeada a los lados cóncavos del cuadrón, mientras que a los extremos alternan lados curvos, cortos y largos. Las superficies abalaustradas se decoran con bellos motivos platerescos, a base de grutescos, figuración animal y humana metamorfoseada, candelabros a "candelieri" y vegetación roleada. En el árbol la iconografía se distribuye de la manera siguiente: el pelícano con sus tres crías en una fuente, el escudo con las armas de Cobos y María de Mendoza y figura masculina con vegetación en el brazo vertical, en el horizontal la Virgen María sedente y San Juan; este repertorio está inserto en medallones, que en el caso de los horizontales son sostenidos por ángeles tenantes, de los que parten finos roleos vegetalizados rematados en un frutero y cabeza de vicha. En el cuadrón Cristo muerto de tres clavos de inspiración berruguetesca, y detrás de él una guirnalda gallonada flanqueada en los ángulos por tallos vegetales. A los pies del Cristo relieves con rostros, la Paloma del Espíritu Santo y una cartela, en le parece leerse la fecha de 1542. En el reverso, en los brazos cuatro medallones con los Evangelistas y en el cuadrón un medallón con El Salvador del Mundo sedente. La decoración de grutescos se repite, pero se incorporan otros en el tramo inferior del brazo vertical, conformados por parejas de figuras humanas monstruosas contrapuestas, cartela y figura vegetalizada. Esta extraordinaria Cruz, labrada por Francisco Martínez San Román, presenta un diseño definido en Burgos en los años treinta y difundido por Castilla durante el segundo tercio del siglo. El modelo de cruces con los brazos abalaustrados fue incorporado por Juan de Horna en la rica cruz de la catedral de Burgos (1537), pero también por otros artífices como Miguel de Espinosa, Francisco Vivar y Juan de Alvear. El modelo llegó a Toledo y Alcalá de Henares, y en estas ciudades –respectivamente– el diseño fue asimilado por Francisco Martínez y por Juan Francisco Faraz, artífice –entre otras– de la cruz de Mondéjar (1545), pieza de excelente calidad, que cabe relacionarla con la no menos excelente cruz de El Salvador de Úbeda[42].

42 A. BARRÓN GARCÍA, *La época dorada de la platería burgalesa*. Burgos, 1998, vol. I, pp. 207–208. Referencia tomada de M.C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ–YARTO ELIZALDE, ob. cit., pp. 92–93. Sobre Los Faraces: J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Los Faraces, plateros complutenses del siglo XVI.* Alcalá de Henares, 1988, y M.C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ–YARTO ELIZALDE, "Una nueva aproximación a Juan Francisco Faraz, platero complutense de la época de Carlos V". *Carlos I y su tiempo*. Toledo, 2002, vol. 3, pp. 391–412.



LÁMINA 2. *Atril (ss. XVII AL XVIII). Sacra Capilla de El Salvador. Úbeda.* Fotografía año 1924. Archivo Mas (Barcelona).

4. 4. Atriles

En los inventarios estudiados no hay mención alguna sobre la existencia en la Sacra Capilla de atriles de plata, sino de metal o madera labrada. Con toda seguridad los hubo y debieron asentarse en otros inventarios posteriores, aún por investigar. En la relación que Ruiz Prieto[43] realizó sobre la platería de El Salvador se citan "(...) Dos atriles de plata con las armas de los Cobos, que se usan en el altar mayor en las grandes festividades (...)". En la Sacra Capilla, como en la inmensa mayoría de nuestros templos, se siguió el singular uso de los dos atriles con sus dos misales[44]. Gracias a una fotografía, fechada en 1924 y conservada en el Arxiu Mas de Barcelona (lám. 2) [45], podemos visualizar uno de los dos atriles –hasta ahora inéditos– que

43 M. RUIZ PRIETO, ob. cit., p. 442.

44 P.J. POMAR, "El uso litúrgico de los atriles de altar en el culto católico de ámbito hispano", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia, 2012, pp. 475–490.

45 Fundación Instituto Amatller de Arte Hispánico. Archivo Mas. C–43884. Año 1924. Úbeda (Jaén). Iglesia del Salvador. Atril de plata de estilo renacimiento. S. XVI. Error de catalogación, pues

tuvo El Salvador, perdiéndose el par en 1936. Se trata de un bello ejemplar de plata en su color, en buen estado de conservación, de traza rectangular con cuatro patas con garras de águila, alusivas quizás al evangelista San Juan; el reposalibros, por el que discurren dos molduras a modo de ribetes, la interior abocelada y la exterior con dientes de sierra, se embellece con un gran óvalo central adaptado al rectángulo, que se quiebra en su parte alta y baja para albergar el escudo de los Marqueses de Camarasa y otros elementos complementarios del mismo. Lleva este escudo debajo de él una cruz de Santiago, y en sus cuatro cuarteles las armas de don Francisco de los Cobos y doña María de Mendoza, timbrándose con una corona ducal[46], y por encima de ella un león rampante alado, símbolo del evangelista San Marcos. De los extremos de la corona cuelga de sendas cabezas de águilas un gran collar del Toisón de Oro. Flanquean el óvalo –abocelado– dos serpientes escamadas de cuyas bocas salen bellos follajes de acantos, también salientes de sus respectivas colas, quedando todo inundado con esta rica y movida decoración vegetal. La tribuna y su faldón correspondiente tienen ribetes abocelados, también presentes en la composición que discurre movidísima y mixtilínea por el dicho faldón, de perfiles festoneados muy sinuosos; en el centro de él se ha colocado un óvalo vertical, de perfil ondulante, con la cruz de Santiago sostenida por rapaces aladas monstruosas escamadas y vegetalizadas, detrás de las cuales aparecen molduras roleadas de las que parten a los extremos golpes de vegetación de acanto; colgantes de la referida moldura –y por debajo de los roleos– dos querubines alados insertos en círculos avenerados, en el centro y enmarcando la parte inferior del referido óvalo dos roleos con rosetas a los extremos y un rostro antropomórfico central. La fotografía, al ser tomada frente al atril, no muestra los costados del faldón ni la cara posterior, pero pensamos que la decoración que debió ocupar ambos elementos pudo ser semejante a la descrita, especialmente en la utilización de los motivos vegetales de acantos. En cuanto a sus perfiles debieron ser igualmente festoneados y plenos de movimiento.

El atril presenta un estilo barroco pleno, repleto de motivos vegetales naturalistas y carnosos, acentuándose el movimiento en el faldón, extraordinariamente sinuoso. Esta sinuosidad también esta presente en los óvalos; el que rodea el escudo del reposalibros se quiebra en semicírculo destacado para albergar el león de San Marcos, en su parte alta, en la baja se repite con igual trazo para cobijar el vellocino del Toisón de Oro. Desconocemos, por ahora, el platero que trabajó esta preciosa y elegante pieza, fecha y lugar, pero si el mecenas que encargó el par de atriles. La incorporación en el reposalibros del collar del Toisón de Oro ha sido fundamental para fijar una fecha aproximada y el comitente. Esta distinción fue otorgada por

el atril es de estilo barroco y, por tanto, no es del siglo XVI, sino de finales del XVII o principios del XVIII.

46 Don Diego de los Cobos Guzmán y Luna, III Marqués de Camarasa, recibió de Felipe IV el título de I Duque de Sabiote el 10–X–1626. Los Marqueses de Camarasa son Grandes de España desde el 10–V– 1640. Para algunos genealogistas don Baltasar Gómez de los Cobos, V Marqués de Camarasa, también fue III Duque de Sabiote, lo que puede justificar que el escudo del atril esté timbrado con la corona ducal. Agradezco la colaboración de don Alfonso González Palau en este asunto.

el rey Carlos II en 1669[47] al V Marques de Camarasa, don Baltasar Gómez de los Cobos y Luna (1668–1715). Para conmemorar el acontecimiento pudo encargar don Baltasar el par de atriles para su Sacra Capilla en Úbeda, incorporando las armas originales de la Casa, es decir las de don Francisco de los Cobos y doña María de Mendoza, insistentemente colocadas por toda la Capilla, tanto en su exterior como exterior; también se incluye la cruz santiguista –igualmente puesta en numerosos sitios de la Capilla–, alusiva al cargo de Comendador Mayor de León de la Orden de Santiago que ostentó don Francisco de los Cobos. Cronológicamente el atril pudo ser labrado a partir de 1669, pero su rica ornamentación vegetal, sus perfiles festoneados y estructuración ondulada y quebrada nos llevan hacia finales de esta centuria y primeros años del Setecientos[48].

4. 5. Copón

Según Cruz Valdovinos y García y López[49] se trata de un copón de plata en su color (altura, 22,5 cm; altura sin tapa, 16,5 cm.; diámetro de pie, 15,5 cm y de boca 12 cm.), con las marcas de DIEGO/ GONZ, artífice, la de la ciudad de Jaén (frustra) –castillo, 1732, J.n– y LEON, fiel contraste. Es fechado a mediados del siglo XVIII. La traza general de esta pieza se ha relacionado con un cáliz de Miguel de Guzmán (1755?–1813), conservado en la iglesia de San Nicolás de Úbeda. Este platero labró para la Sacra Capilla unas vinajeras de plata, contratadas el 11 de marzo de 1797, que fueron incautadas en 1936[50].

4.6. Custodia

En el Cabildo convocado el 16 de mayo de 1774 en la Sacra Capilla se acordó celebrar un misa por el alma de la difunta patrona Isabel Rosa de los Cobos y Luna (1762–1773), IX Marquesa de Camarasa: "(...) *en reconocimiento de los favores que se le debieron, y especialmente a la memoria que hizo esta insigne bienechora de esta su sacra yglesia legando la joya de diamantes para adorno de la sagrada ymagen de Nuestro Salbador estimada en cincuenta reales vellon* (...)". En otro Cabildo, con fecha 3 de mayo de 1777, se da cuenta por el Capellán de la Sacra Capilla de la llegada a la ciudad de Úbeda: "(...) *de orden de la Exma. Sra. Marquesa de Camarasa actual Patrona, Don Francisco Balles y Arze su secretario acompañado de su subrino Don*

47 Archivo Histórico Nacional (AHN). Sección Secretaría de las Órdenes Civiles, Expediente de concesión de la Orden del Toisón de Oro a D. Baltasar Cristóbal de los Cobos, marqués de Camarasa. Estado, 7683, Exp. 12, Año 1669.

48 Sobre la platería barroca andaluza, vid.: M.J. SANZ SERRANO, "Los estilos en la platería barroca andaluza", en R. SÁNCHEZ–LAFUENTE GÉMAR (coord.), *El Fulgor de la plata*. Córdoba, 2007, pp. 42–65.

49 J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA Y LÓPEZ, ob. cit., pp. 75. Cat. 51, figs. 76, 179.

50 M. RUIZ CALVENTE, "Obras inéditas del platero Miguel de Guzmán en tierras de Jaén", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia, 2012, pp. 523–541.

Pedro de Alcantara y Burgos que se allavan ospedados en su casa a conduzir una custodia de primorosa echura guarnecida de diamantes (...) *brillantes, esmeraldas y rubies regalo que su Exa. hizo a esta sacra yglesia por el mucho amor que le tiene y para mas aumento del culto de Dios nuestro Señor y oido por el cabildo acordo escrivir a su Exª. dandole las debidas gracias por la piedad y amor que tiene a esta yglesia y su cabildo* (...)". (En el margen izquierdo): "*S. Exa. regalo una Custodia primorosa guarnecida de Dimantes y demas piedras preciosas*". Era por entonces la patrona doña Baltasara de los Cobos y Luna (1773–1791), X Marquesa de Camarasa (sine nuptiae). De la joya de diamantes se desconoce su paradero y la fecha de su posible salida de la Capilla; más documentación tenemos de la custodia, de la que da cuenta Ruiz Prieto de su existencia en ella en 1906[51]: "(...) una magnífica custodia de plata sobredorada, peso once libras y media, guarnecida de diamantes de varios tamaños, rubíes y magníficas esmeraldas, que donó en 1788 la patrona doña Baltasara Teresa Sarmiento Gómez de los Cobos, Marquesa de Camarasa, Condesa de Ricla y de Castro; tiene en su peana los escudos de sus armas (...)". Romero de Torres[52], por los años 1913–1915, la fotografía y la describe como "(...) Una valiosa custodia de plata sobredorada, guarnecida de diamantes de varios tamaños, rubíes y esmeraldas, de estilo barroco donada por la patrona Dª. Baltasara Teresa Sarmiento Gómez de los Cobos, Marquesa de Camarasa, en 1788. Altura 0,85 cent. (...)".

En la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España (Archivo Moreno), se conservan dos fotografías de la custodia de doña Baltasara, realizadas en la Sacra Capilla con anterioridad a 1936[53], aunque en dicho archivo no consta el lugar de procedencia. La catalogada con el nº de inventario 38880_B es una toma de la pieza de frente y en toda su dimensión, en la del nº 39485_B se capta igualmente de frente parte del astil y la totalidad de la peana. En el Archivo Mas, de Barcelona[54], y fechada en 1924, se conserva otra fotografía –excelente– de esta pieza (lám. 3), también tomada de frente y en toda su dimensión. Finalmente, aún contamos con otro registro procedente del Fondo Editorial Alberto Martín[55]. Creemos que todas las fotografías de esta custodia fueron tomadas en la sacristía de la Sacra Capilla, pues aparecen detalles de muebles que corresponden a ella. Parece claro que esta custodia

51 M. RUIZ PRIETO, ob. cit., p. 442.

52 E. ROMERO DE TORRES, ob. cit. T. II (Texto), pp. 576–577, nº 381. T. VII, fotografía nº 336.

53 Ministerio de Cultura. Madrid. Instituto del Patrimonio Cultural de España. Fototeca. Archivo Moreno. Fotografías: 38880_B. Titulo: Custodia. Fecha de la toma: entre 1893 y 1954. Materia: orfebrería. 39485_B Titulo: Ostensorio. (Fragmento). Fecha de la toma: entre 1893 y 1954. Materia: orfebrería.

54 Fundación Instituto Amatlller de Arte Hispánico. Archivo Mas. C–43887. Año 1924. Úbeda (Jaén). Iglesia del Salvador. Custodia. Regalo de Doña Balmasera (sic) de los Cobos. S.XVIII. Error de catalogación, pues doña Balmasera es Doña Baltasara. En el Archivo General de la Administración. Alcalá de Henares se conserva dentro de la Sección IDD(03) 120.000. Archivo Fotográfico "Patronato Nacional de Turismo". Catálogo Monumental, y con la signatura F–00149–07–018, una fotografía de esta Custodia tomada de frente, que procede del Archivo Mas con la indicada catalogación.

55 Fotografies del fons editorial Albert Martin. Biblioteca de Catalunya. Unitat gráfica. Principios del siglo XX. Custodia: EdM_ Caixa 52_07523. Úbeda (Jaén). Custodia de oro con brillantes y esmeraldas (regalo a la capilla del Salvador).



LÁMINA 3. *ANTONIO LÓPEZ PALOMINO. Custodia de Sol (1777). Sacra Capilla de El Salvador. Úbeda.* Fotografía año 1924. Archivo Mas (Barcelona).

formó parte del ajuar litúrgico de El Salvador, siendo incautada en 1936[56]. Figuró en la *Exposición de orfebrería y ropas de Culto*, montada en el Museo Arqueológico de Madrid en 1941[57]. El 1 de febrero de 1942[58] fue cedida en calidad de depósito a la parroquia de San Marcos de Madrid, iglesia en la que se conserva en la actualidad. Hace algunos años figuró en la Exposición *Valor y Lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid*[59]. Cruz Valdovinos, autor de los textos del Catálogo de esta Exposición, al estudiar la custodia incurre en dos errores. El equivoco consiste en vincular a la donante, doña Baltasara, como esposa de don Antonio Funes de Villalpando y en la fecha de su muerte. Doña Baltasara, X Marquesa de Camarasa, murió soltera en la ciudad de Valladolid en 1791, y la que si se casó con don Antonio Funes fue María Micaela Gómez de los Cobos (1733–1761), VII Marquesa de Camarasa[60]. Por lo demás, acudimos al estudio que el profesor Cruz Valdovinos ha hecho sobre esta riquisíma custodia, labrada en: "(...) Plata dorada con sobrepuestos en su color, torneada, fundida, relevada y grabada; piedras preciosas, y semipreciosas y esmalte; 84 cm. de altura, 30 x 30 cm. el pie, 33 cm. de anchura el sol y 11,5 cm. de diámetro el viril. Marcas en las patas: castillo y escudo coronado con osa y madroño ambas sobre 77 y A. PALO/MINO repetida. Inscripción en el borde vertical de la base: LA EXMA SRA DA BALTHRA THERSA SARMTO. GOMIS[61] DE LOS COBOS MARQUSA DE CAMARASA CONDESA DE RICLA Y DE CASTRO (las E dentro de la D). Escudo repetido en las cuatro caras del pie, coronado, bajo oso con espada y con collar de toisón y en su mitad siniestra bordura de castillos y leones

56 M. CAMPOS RUIZ, La Sacra–Capilla del Salvador... ob. cit., pp. 8–9. Entre las joyas desaparecidas: "(...) Una custodia de gran mérito y valor, obra de Palomino, de plata sobredorada; guarnecido el viril con gran abundancia de brillantes y esmeraldas; de la peana pendían dos esmeraldas de gran tamaño, que la donante y patrona exma. Señora Doña Baltasara Teresa de los Cobos, tuvo el gesto de despojarse de los pendientes que ella utilizaba (...). Además han desaparecido otras dos custodias (...)". La desaparición de la custodia fue comunicada por el Alcalde de Úbeda al Fiscal de la Audiencia Provincial y Juez instructor de la Causa General el 22 de julio de 1941: "(...) Innumerables objetos de arte y de incalculable valor artístico fueron destruidos y recogidos algunos de ello por organismos rojos, habiendo desaparecido la soberbia custodia del Salvador, sobre esmeraldas, de incalculable valor (...)". (AHN. Sección Fiscalía del Tribunal Supremo. FC_CAUSA GENERAL, 1026, Exp. 31, 1941–1943, pp. 65–66).

57 *Exposición de orfebrería y ropas de culto. (Arte Español de los Siglos XV al XIX).* Comisaria General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. Madrid, 1941, p. 92, 12: "Custodia procesional de sol, sobre peana cuadrangular, barroca, con cincelados, esmaltes y pedrería. Punzones de Madrid y A. PALOMINO. Fechada en 1777". Expuesta en: Sala VIII. Vitrina 2, 107. Fondo conservado en: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Servicio de Documentación. Archivo de la Subdirección General del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE).Vid.: E. CAMPS CAZORLA, "Sección de orfebrería". *Exposición de Orfebrería y Ropas de Culto.* Madrid, 1941.

58 AIPCE. Sección Servicio de Recuperación Artística, Expediente de devolución de la Iglesia de San Marcos de Madrid (SDPAN 286/5).

59 J.M. CRUZ VALDOVINOS (com.), *Valor y Lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid.* Madrid, 2004, pp. 174–175, nº 65.

60 www.fundacionmedinaceli.org/casaducal/fichaestado.aspx?id=61. G. TORRES NAVARRETE, ob. cit. T. II. De los Cobos. Jaén, 2005, pp. 97–104.

61 GOMIS es GOMEZ. El error puede deberse a una transcripción incorrecta o bien a una grabación defectuosa del apellido por parte del artífice de la custodia.

correspondiente al collar de la orden de Carlos III (...)". Apunta el profesor Valdovinos, que las marcas de Villa y Corte son de 1777 y la personal pertenece a Antonio López Palomino. Su labra pudo ser en 1777, año en el que –como apuntábamos– es recibida la Custodia en la Sacra Capilla. Antonio López Palomino, aprobado en 1758 y fallecido en 1807[62], fue uno de los mejores plateros madrileños de su época, como destaca un informe del propio Colegio de San Eloy en 1786[63]. Además de la conservada en San Marcos, de su taller salieron también las custodias de Albalate de Zorita (Guadalajara), labrada en torno al año 1788, y la del convento de Santa Teresa, en Valladolid[64], donada por doña Baltasara, patrona –como los demás Marqueses de Camarasa– de este cenobio carmelitano[65]. Muy bella es también la custodia de sol de la iglesia del Real Colegio de las Escuelas Pías de San Antón de Madrid, labrada por este artífice en 1790[66].

La traza de la custodia de El Salvador es la tipificada como de sol, con tres elementos claramente diferenciados: el sol con el viril, el astil con el nudo y la base o pie. El sol esta compuesto por dieciséis ráfagas de rayos desiguales y biselados, se exorna con cuatro nubes plateadas sobrepuestas y cabezas de querubines con alas de diamantes entrelazados a base de racimos de uvas con gemas rosáceas y hojas esmaltadas en verde, en la zona inferior a un lado y otro de la nube espigas diamantadas. El viril, riquísimo, luce un cerco enlazado de diamantes. Se remata el sol con la bola del mundo con círculo de diamantes y una cruz griega con igual pedrería y rayos en el cuadrón. El astil, abalaustrado, se conforma a base de elementos prismáticos cóncavo–convexos de varios tamaños y perfiles, que también se enriquecen con pedrerías a modo de joyas y lazos –de inspiración neoclásica–, destacando en este conjunto el nudo, de diseño troncopiramidal invertido con cuatro volutas de acantos roleados. Los fondos se cubren con ajedrezados, también utilizados en el pie, de trazado piramidal escalonado elevado sobre cuatro basamentos achaflanados o esquinados. En la parte más alta de la pirámide, en su cara frontal y sobre nubes, se asienta sobre el libro de los siete sellos el Cordero Místico coronado portando una cruz con banderola, adornándose ambos elementos con diamantes; debajo del Cordero destaca un escudo periforme invertido de claro sabor italianizante, igualmente colocado en el resto de las caras, enmarcado por una moldura con decoración de rocalla, acantos y pedrería colgante, con las armas de doña Baltasara y el collar del Toisón de Oro, que como sabemos le fue otorgado al V Marqués de Camarasa, don Baltasar de los Cobos, en el año 1669. Por las aristas de la pirámide descienden guirnaldas con hojas de acanto y gemas engastadas. El basamento, de elegante dise-

62 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana.* Madrid, 1985, p. 277. En p. 163, marca A PALO/MINO. S. XVIII. Custodia de sol E.O.F. (V).

63 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor...* ob. cit., p. 174. Son citados –con Antonio López Palomino–, Antonio Magro, Manuel Antonio Rodríguez y Manuel Timoteo de Vargas Machuca, vid. del mismo autor, "Platería". *Historia de las artes aplicadas e industriales en España.* Madrid, 1982, p. 136.

64 J.M. CRUZ VALDIVINOS, "Platería" ob. cit., p. 137.

65 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor...*ob. cit., p. 174.

66 Ibídem, p. 192.

ño, presenta en su molduración esquinada decoración de ces y rocallas; los frentes, anterior y posterior, se unen a base de bellas guirnaldas con rosetas. En opinión de Cruz Valdovinos[67], esta custodia "(...) es interesante más allá de su tamaño y riqueza por que no sigue fielmente las características de lo rococó, aunque por supuesto se enmarca en este estilo, como lo muestra el sol y las tarjetas de los escudos. Pero la silueta general no conserva ya la sinuosidad típica de perfiles ondulados y las guirnaldas colgantes serán elemento ornamental que aprovechará el neoclasicismo. La obra de invención personal, según pensamos, no presenta el equilibrio tipificado de otras piezas. Parece que el pie y el vástago se construyen por acumulación. La estructura tiende a compensar el voluminoso sol con el pie mientras el astil cumple la discreta función de unir, resaltando solo levemente el nudo".

Apéndice documental

Documento 1

1546, diciembre 9. Madrid.

*Inventario de la platería donada por don Francisco de los Cobos y doña María de Mendoza para el ajuar litúrgico de su Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda***.**

Archivo Ducal de Medinaceli. Sección Sabiote, escribano Hernando Verdugo de Henao, legajo 14, pieza 8. Archivo General de Andalucía. Rollo 476, 307–333.

"*/F. 2r/ Una cruz de plata grande de vara que tiene por la una parte un cruçifixo y nuestra señora y san Juan y un pelicano y el escudo de nuestras armas /f. 2v/ y por la otra parte el Salvador e los quatro evengelistas toda blanca que pesa diez y ocho marcos y quatro honças y quatro ochavas y media con el anyma de madera que tiene dentro la qual dicha anyma peso antes que se metiese en,ella dos marcos y dos honças y dos ochavas y media y descontado esto restan diez y seys marcos y dos honças y dos ochavas que ay de plata en la dicha cruz. El pie de la dicha cruz es todo de plata syn thener nynguna madera dentro labrado de maçoneria al romano con sus figuras pesa diez y siete marcos y siete honças y media ochava.*

Otra cruz de plata asimysmo de vara menor que la suso dicha con un cruçifixo de una parte y nuestra señora de la otra con unas medallas en los cavos y el escudo de las dichas armas al pie pesa siete marcos y quatro onças y siete ochavas y media con el anyma de madera que tiene dentro que peso antes que en ella se metiese dos marcos y dos ochavas y un quartillo los quales descontados queda que tiene la dicha cruz de plata çinco marcos y quatro honças y çinco ochavas y un quartillo. El pie de la dicha cruz no tiene madera ninguna y es todo de plata peso syete marcos /f. 3r/ y siete ochavas.

Otra cruz de altar con su pie grande de asiento labrada al romano con un cruçifixo de un cabo y la Conçesión (sic) *de la otra y en el pie un escudo de las dichas armas pesa catorçe marcos y siete honças y seys ochavas y media.*

67 Ibídem, p. 174.

Otra cruz de plata dorada çynçelada y labrada de maçoneria con su pie que pesa syete marcos y tres ochavas y media tiene quatro escudos de las dichas armas, en su caxa.

Un candelero de plata grande alto de asiento para el altar labrado de romano que tiene en el pie el escudo de las dichas armas pesa diez marcos y dos honças y quatro ochavas.

Otro candelero de plata como el duso dicho pesa diez marcos e dos honças y tres ochavas.

Otros dos candeleros de plata dorados y çincelados que pesan doçe marcos y tres ochavas van puestos en estos candeleros ocho escudos de las dichas armas, en sus caxas.

Un çetro de plata con ocho cañones por la vara y uno d,ellos esta asido al çetro pesa todo nueve marcos y una onça y quatro /f. 3v/ ochavas y media esta labrado al romano con unos nyños desnudos que llevan las dichas armas.

Otro çetro de plata como el suso dicho con sus cañones pesa nueve marcos y una honça y çinco ochavas y media estos dos çetros tiene sus dos varas con dos rigatones de yerro estañados en que van metidos los catorçe cañones.

Un caliz de plata muy bien labrado al romano con un escudo de las dichas armas y en el pie unas medallas de nyños y anymales con su patena pesa quatro marcos y quatro honças y dos ochavas y media.

Otro caliz de plata menor que el de arriba llano con su patena lleva unas lenguetas romanas pesa tres marcos y dos ochavas.

Otro caliz de plata dorado e labrado de çynçel y de maçoneria que pesa seys marcos y dos honças y siete ochavas y media tiene quatro escudos de las dichas armas, en su caxa.

Otro caliz de plata con media copa dorada.

Una custodia de plata para thener el sacramento dentro del sagrario con su cruçeta qu,esta para en–/f. 4r/çima con dos çercos de lenguetas de romano pesa quatro marcos y una honça y syete ochavas y media.

Un inçensario de plata labrado al romano con dos escudos de las dichas armas pesa siete marcos y siete honças y una ochava.

Otro inçensario de plata blanco labrado de maçoneria que pesa siete marcos y una honça y quatro ochavas.

Una naveta de plata con cu cuchara y cadenylla asida a la naveta labrada al romano pesa tres marcos y siete ochavas.

Otra naveta de plata dorada y una cuchara çynçelada y labrada de maçoneria que pesa seys marcos y çinco ochabas y media tiene tres escudos de las dichas armas en su caxa.

Dos vinajeras de plata de una raçion labradas al romano pesan quatro marcos y çinco onças.

Otras vinajeras de plata.

Un ostiario con su cobertor labrado al romano pesa dos marcos y tres honças y siete ochavas.

Otro ostiario de plata dorado y çinçelado que pesa dos marcos y tres honças y dos ochabas, en su caxa /f. 4v/.

Un portapaz de plata dorado e çynçelado y labrada de maçoneria en que ay la quynta angustia que pesa çinco marcos tiene dos escudos de las dichas armas, en su caxa.

Una fuente de plata dorada y çincelada con un escudo de las dichas armas y dos vinajeras de plata asimismo doradas y çinçeladas que pesan todas tres pieças siete marcos y tres honças y quatro ochavas.

Una canpanylla de plata dorada que pesa tres marcos y una honza y seys ochavas.

Un açetre pesa tres marcos y çinco onças y tres ochavas de plata blanca (...)”.

Relación de las piezas de plata que la VII condesa de Lemos vendió cuando entró en religión

MANUELA SÁEZ GONZÁLEZ
Doctora en Historia del Arte

Doña Catalina de la Cerda y Sandoval, VII condesa de Lemos viuda, ingresó novicia en enero de 1633, en el convento de Madres Clarisas de Monforte de Lemos, que ella y su marido, don Pedro Fernández de Castro, habían fundado. Al año siguiente, el 27 de agosto de 1634, hizo los votos perpetuos en el convento provisional que se encontraba en la calle de la Falagueira de dicha villa, próxima al palacio condal. El 3 de septiembre se puso la primera piedra para la construcción del actual monasterio. No entró en religión hasta recibir autorización del papa Urbano VIII para continuar administrando su hacienda.

La muerte de su marido la dejó en una situación económica muy difícil. Las deudas, a las que ella tuvo que hacer frente para poder pagar a sus acreedores y cumplir con las fundaciones religiosas, que tanto ella como su marido habían realizado, eran notables. En cuanto a los ingresos, disminuían por la situación económica que atravesaba el país. Las inversiones que habían realizado en el Reino de Nápoles y en España, producían cada vez menos rentas, y las dificultades para cobrar los obrajes de Perú aumentaban.

Para realizar este trabajo hemos consultado la documentación que se encuentra en el convento de las madres Clarisas de Monforte de Lemos que estamos inventariando desde hace ocho años[1].

En este artículo presentamos las piezas de plata entregadas a sus sirvientes, cuando entró en religión, para satisfacer deudas contraídas con ellos; al pago de intereses de préstamos y a la venta de objetos a diferentes personas. La demanda de plata

1 Archivo Clarisas de Monforte, en adelante, AClM.

había decaído, y aunque fueron tasadas a sesenta y cinco reales el marco, como era habitual, en pocas piezas se aumentó el importe de la hechura. El pago se efectuó en moneda de vellón con el aumento del veinte por ciento que era como transcurría el cambio en aquel momento[2].

Con respecto a los sirvientes, el contador Rivadeneyra recibió cuatro platos medianos, dos flamencas y dos trincheros que pesaron veintisiete marcos que al precio de 65 reales el marco montaron 1.755 reales de plata, y reducidos a vellón, al premio del veinte por ciento, importaron 2.106 reales. Lope de Ulloa y Rivadeneyra ejerció el cargo de contador del VII conde de Lemos mientras fue virrey de Nápoles y con este oficio regresó a España, permaneciendo al servicio del conde. Después de la muerte del noble, continuó con el mismo oficio con la condesa viuda, después de entrar ésta en religión[3].

El capitán Diego de Losada percibió dieciséis trincheros, cuatro flamencas, cuatro platos medianos, dos porcelanillas lisas y un cucharón que pesaron cincuenta y nueve marcos, además de un escupidor con su cabo y una cazoleta con su mango que pesaron dos marcos y una onza, que importaron 3.973 reales de plata y reducidos a vellón alcanzaron un monto de 4.767 reales de vellón. El capitán Losada era un hombre de confianza del conde. Ejerció el cargo de camarero en Nápoles y a su regreso a España después del virreinato de don Pedro. A la muerte de éste, permaneció al servicio de la condesa viuda desde Madrid.

Francisco Rizo o Erizo, como figura algunas veces en los documentos consultados en AClM, era ayuda de guardarropa del conde, y a la muerte de éste, desempeñó el cargo de guardarropa con la condesa, así figura en el inventario de 1633[4].

Le entregaron una porcelana, una tembladera con dos asas, dos cucharas y dos tenedores. El peso total fue de dos marcos y tres onzas que equivalen a 154 reales de plata, una vez reducidos a vellón ascendieron a 184 reales; a éstos se le añaden diez reales por la hechura, importando 194 reales total, que le pagan a cuenta de lo que se le debe.

Al criado de la condesa, Guillermo Ángel, le hacen entrega, a cuenta de la deuda que con él tiene pendiente, dos cucharas y dos tenedores de plata, que pesaron 50 reales, y dos pequeñas cantimploras y dos frasquillos que pesaron siete marcos, cinco onzas y siete ochavas. Toda la partida importó 552 reales de plata, equivalente en vellón a 666 reales, incluidos cuatro reales de hechura de las cucharas y tenedores. Aparece en la relación de los salarios de 1626 que se debía a los criados del conde.

El mozo de plata, Tardoz, recibió a cuenta de lo que tenía pendiente de cobrar por su salario, tres tenedores quebrados que pesaron veintiséis reales, convertidos en vellón supuso 31 reales.

2 M.J. MUÑOZ GONZÁLEZ y M. SÁEZ GONZÁLEZ, "El VII conde de Lemos: la venta de sus bienes y noticias sobre su biblioteca y la academia napolitana". *Ricerche sul´600 napoletano*. Nápoles, 2006, p. 46.

3 AClM. Legajo VII conde de Lemos, Libro diario de gastos y Legajo VII condesa de Lemos, Correspondencia.

4 M. SÁEZ GONZÁLEZ, "Sobre la procedencia del Cristo muerto de Antonello da Messina". *Boletín del Museo del Prado* nº 45 (2009), p. 26.

A doña Feliciana de Bonilla, "dueña" de la condesa, le entregaron nueve trincheros y dos flamencas que pesaron 1.294 reales de plata que convertidos a vellón, importaron 1,528 reales, a cuenta de lo que se le debía por "raziones, salarios y otras causas". Además de estas piezas, también percibió una garrafilla rociadera de plata dorada que pesó 128 reales de vellón, incluido el premio.

Antonio Quintana percibió, a cuenta de lo que se le debía por los trabajos realizados en Posilipo, dos trincheros que pesaron tres marcos, tres onzas y seis ochavas e importaron 225 reales de plata, convertidos a vellón ascendieron a 270 reales.

Durante su estancia en Nápoles, los condes pasaron temporadas en Posillipo, una bella localidad costera cercana a Nápoles. Doña Catalina amaba este lugar, y a su regreso a Monforte, intentó emular sus jardines y bosques, y mandó construir una casa de recreo en la feligresía de San Martiño da Gándara (Piñeira), próxima al río Cabe, y le da el nombre de Posilipo[5].

A la mujer del barbero y sangrador del conde, García Sánchez, le dieron tres platillos trincheros que pesaron cinco marcos, equivalentes a 325 reales de plata que convertidos a vellón, importaron 390 reales. Esta cantidad se le paga a cuenta de lo que se le debía a su marido.

García Sánchez acompañó al conde a Nápoles y regresó con él a España, permaneciendo a su servicio. En la ciudad partenopea percibía un salario anual de 90 ducados, además le pagaban, aparte, las sangrías que realizaba y el alquiler de su casa situada en la puerta chica de palacio. En la relación de salarios pendientes de cobrar por los sirvientes del conde a su muerte, figuraba su deuda por un importe de 4.412 reales.

En junio de 1623, el doctor Fresneda aparece en la lista de deudores del conde por la suma de 24.066 reales, correspondiente, una parte a su salario y otra, a un empréstito que había hecho al conde. En 1629 regresó con la condesa viuda a Monforte, acompañado de su familia.

Para pagar parte de la deuda con él contraída, le dieron cuatro platos medianos, una fuente, una garrafilla y una salva, pesaron treinta marcos y cinco onzas, equivalentes a 1.990 reales de plata, que convertidos a vellón ascienden a 2.388 reales. De esta cantidad, percibió Fresneda 2.000 reales, a cuenta de lo que se le debía y los 388 restantes se pagaron a Benito Rugero.

Como hemos mencionado anteriormente, a Rugero le entregaron los 388 reales de vellón, además una flamenca y dos trincheros que pesaron cinco marcos, seis onzas y cuatro ochavas que con el premio, hacían 453 reales de vellón. En total 841 reales a cuenta de lo que se le debía de su ración y quitación. Este sirviente había estado con el conde en Nápoles, y ejerció el cargo de repostero de estrados al regreso de don Pedro a Monforte.

El último de los servidores a quien le entregaron piezas de plata en pago de sus

5 M. SÁEZ GONZÁLEZ, "Catalina de la Cerda y Sandoval, VII contessa di Lemos. Società, política e religione", en M. MAFRICI (a cura di), *ALLA CORTE NAPOLETANA. Donne e potere dall´età aragonese al viceregno austriaco (1442–1734)*. Nápoles, 2012, pp. 142–143.

deudas fue doña Petronila Ramírez. Esta señora fue dama de la condesa en Nápoles desde que llegaron hasta noviembre de 1611, fecha en que dejó el servicio, al contraer matrimonio con el tesorero del conde, Diego de Villarroel, quien cesó en su cargo por haberle hecho merced don Pedro del gobierno y administración de las herrerías de Calabria.

Doña Petronila recibió dos trincheros que pesaron tres marcos, una onza y seis ochavas, equivalentes a 209 reales de plata que reducidos a vellón, importaron 250 reales. Sin embargo, solamente se le debían 183 reales por lo que los 67 reales restantes se le descontarían de sus raciones. Suponemos continuaba al servicio de la condesa.

Juan Álvarez desempeñaba el cargo de repostero de ropa blanca en vida del conde y continúo al servicio de la condesa cuando enviudó. Recibió a cuenta de lo que se le debía de los réditos de 2.000 ducados que había prestado a doña Catalina, seis candeleros medianos que pesaron veinticuatro marcos y cuatro ochavas, y una escudilla lisa que pesó un marco, e importaron 1.629 reales de plata y convertidos a vellón montaron 1.954 reales, más 72 reales por la hechura de los candeleros, el total ascendió a 2.026 reales[6].

Entre otros deudores que aparecen en la relación y no pertenecían al servicio de los condes, se encontraba Antonio de Pareja, a quien le entregaron a cuenta de lo que le debían, un juego de salero, azucarero y pimentero, liso y dorado que pesó ocho marcos y cuatro ochavas por un valor de 520 reales de plata, y añadido el premio y 140 reales de vellón por la hechura de las tres piezas, importó 764 reales[7]. El pago en piezas de plata se realizó por el pago de 100 ducados de vellón de un préstamos pendiente de 2.000 ducados con doña Luisa de Collantes, a quien Antonio Pareja heredó[8].

A Marina de León, viuda y heredera de Juan de León, le entregaron a cuenta de la deuda contraída con su marido por los alquileres de una casa, una fuente de plata que pesó cinco marcos, una onza y cuatro ochavas; una cazuela con peso de cuatro marcos, una onza y cuatro ochavas; una espátula de botica, tres onzas; y una flamenca y un cucharón que pesaron dos marcos, cinco onzas y dos ochavas. Importaron 881 reales que reducidos a vellón alcanzaron un monto de 1.057 reales, a éstos se le añaden 12 reales por la hechura de la fuente, suman un total de 1.069 reales. Juan de León era un comerciante monfortino a quien los condes compraban mercancía[9].

El orensano Domingo García compró dos salvas viejas, un plato mediano y una fuente, pesaron 15 marcos e importaron 999 reales de plata que reducidos a vellón

6 La condesa tomó de la Almoneda del conde seis candeleros medianos que pesaron veinticinco marcos, dos onzas y dos ochavas. El peso no coincide, pero puede ser debido al deterioro sufrido por las piezas desde que fueron pesadas en dicha almoneda. AClM. Legajo VII conde, Almoneda, f. 66.

7 En la Almoneda del conde aparece inventariado un "servicio" similar, aunque el peso era ligeramente inferior, siete marcos y siete onzas, AClM. Almoneda, f. 137.

8 AClM. Legajo VII condesa, Deudas, s/f.

9 Juan de León tenía una casa alquilada al conde donde vivían el mayordomo, Alonso Bravo de Sobremonte; el capellán, Juan de Valcarcer y los gentileshombres, don Álvaro Osorio, don Antonio Taboada y don Gaspar Somoza.

ascendieron a 1.198 reales.

El prior del convento dominico de San Jacinto[10] de Monforte de Lemos recibió cuatro trincheros que pesaron seis marcos, dos onzas y dos ochavas, correspondientes a 473 reales de plata, que una vez reducidos a vellón, ascendieron 567 reales, a cuenta de lo que le debe la condesa al dicho convento.

Al platero monfortino, Mateo Díaz[11], le entregaron un plato mediano, dos flamencas y dos trincheros que pesaron 837 reales de plata, y una vez reducidos a vellón ascendieron a 1.004 reales. Esta cantidad y 300 reales de vellón que ya Diego de Losada le había entregado fueron para pagar 1.000 reales de plata que la condesa le debía. Mateo Díaz constató que había pagado por ellos 1.260 reales de vellón (a razón del del 26 por ciento), por lo que debía a dicha condesa 44 reales que entregaría a Diego de Losada.

Los plateros Diego Díaz[12] y su hermano Mateo Díaz recibieron nueve cabos de plata de cuchillos ordinarios y un cabo y tenedor de maestre sala, pesaron dos marcos, cinco onzas y media que equivalen a 174 reales de plata y reducidos a vellón, 208 reales. De éstos se les debía 168 reales por aderezos de plata en vida del conde y los 40 restantes, por pesar la plata que quedó después de ingresar la condesa en religión.

El padre Francisco Manuel, rector del Colegio de la Compañía de Jesús en Monforte de Lemos[13], adquirió cuatro trincheros que pesaron seis marcos, tres onzas y cuatro ochavas y una flamenca que pesó dos marcos, cuatro onzas y dos ochavas, que equivalen a 599 reales de plata, y en vellón, 718 reales. Esta cantidad la debía satisfacer a Diego de Losada.

El abad de Torbeo compró cuatro cucharas de plata que pesaron 66 reales de plata, convertidos en vellón ascendieron a 79 reales.

Diego de Losada vendió cuatro trincheros que pesaron siete marcos, una onza y dos ochavas, que son 465 reales de plata y reducidos a vellón 558 reales.

Por último, aparecen las piezas de plata que se vendieron para emplear el importe en la compra de azúcar con objeto de conseguir un beneficio en la venta de este producto. Estas piezas fueron enviadas al puerto de Santa Marta de Ortigueira[14] por medio del mercader monfortino Manuel Fernández, y figuran en la relación, dos salvas, dos vinagreras, dos talleres, cinco ollas, dos cazuelas, un calentador, un candil grande, dos garrafillas, nueve flamencas y dos trincheros. El peso total fue de noventa y cuatro marcos, cinco onzas y dos ochavas. Este peso se verificó nuevamente en Santa Marta y faltaban dos ochavas que se descontaron, y convertido en dinero,

10 Este convento es una fundación de los VII condes de Lemos. Hoy día, está destinado a parroquia de la Régoa.

11 Documentado en M. SÁEZ GONZÁLEZ, *La platería en Terra de Lemos*. Lugo, 2003, p. 129.

12 Ibídem.

13 El Colegio de la Compañía de Jesús fue fundado por el cardenal, arzobispo de Sevilla, don Rodrigo de Castro, hijo de la III condesa de Lemos.

14 M.J. MUÑOZ GONZÁLEZ y M. SÁEZ GONZÁLEZ, ob. cit.

ascendió a 6.115 reales de plata. A este importe se le añadieron ochenta y ocho reales por la hechura de todas las piezas, que supuso un monto de 6.203 reales de plata. Con este dinero se compraron 112 arrobas gallegas y 19 gramos de azúcar al precio de 55 reales la arroba. El azúcar lo llevó Manuel Fernández a vender a Rioseco[15] y obtuvo un beneficio de 943 reales. De esta ganancia, la mitad era para el mercader y la otra, para la condesa, por lo que en total percibiría 7.915 reales de vellón.

El monto total de estas transacciones ascendió a 29.277 reales de vellón.

Apéndice documental

Documento 1

1633. Monforte.

Relación de las piezas de plata que la VII condesa de Lemos vendió cuando entró en religión.

Archivo Clarisas de Monforte.

"*Cuenttas y relaziones de la plata que avía quedado y se vendió de mi señora la Condesa quando enttró en religión.*

Lo que se ba pagando con la plata que quedó de mi señora al tiempo que su excelencia entró en religión y con lo que della procede.

(Al margen*: Antonio de Pareja*)
Dieronse a Antonio de Pareja las tres piezas, salero, azucarero y pimentero, lissas doradas que pesaron ocho marcos y quatro ochavas que a 65 reales el marco montan 520 reales de plata, que reducidos a vellón con premio de 20 por 100, hazen 624 reales de vellón y a estos añadiendo 140 reales de vellón que paga por la echura de las dichas tres piezas, monta todo 764 reales de vellón, los quales se le pagaron por quenta de mayor suma que mi señora le debe. *764*

(Al margen: *Contador Rivadeneyra*)
Llevó el contador Rivadeneyra quatro platos medianos, dos flamencas y dos trincheros de plata, que todo pesa 27 marcos, que a 65 reales cada uno, montan 1.755 reales, de los quales vaxados mil y cient reales que avia dado a mi señora en plata doble el dia que entró en religión, restan 655 reales de plata, los quales reducidos a vellón con el dicho premio de 20 por 100, hazen 786 reales, de los quales vaxados ansimesmo 574 reales de vellón que tanbién le devía su excelencia de resto de mayor suma de que le otorgó escritura, debe el dicho contador 212 reales de vellón. *2.106*

15 Suponemos se refiere a Medina de Rioseco, donde tenían lugar importantes ferias comerciales.

(Al margen: *Diego de Losada. Cargados en su cargo desde Diziembre 629*)
Tomó el capitán Diego de Losada Quiroga, diez y seys trincheros, quatro flamencas y quatro platos medianos, dos porzelanillas lissas y un cucharonzete, todo de plata que pessó todo 59 marcos, que hazen 3.835 reales. Mas tomó un escupidor con su cabo y una cazoleta con su mango, que pesaron dos marcos y una onza que hazen 138 reales, que ambas partidas hazen 3.973 reales de plata, y estos reducidos a vellón con el dicho premio montan 4.767 reales de vellón. *4.767*

(Al margen: *Juan Albarez*)
Diéronse a Juan Álbarez, seys candeleros medianos que pesaron veinte y quatro marcos y quatro ochavas, y una escudilla lissa que pessó un marco que todos son 25 marcos y quatro ochavas que hazen 1.629 reales de plata que reducidos a vellón con el dicho premio, montan 1.954 reales de vellón y añadiendo a estos 72 reales de vellón que pagó por la echura de los seis candeleros monta todo 2.026 reales que se le pagan por quenta de lo que se le debe y debiere de los réditos de 2.000 ducados que prestó a mi señora. *2.026*

(Al margen: *Francisco Rizo*)
Diose a Francisco Rizo, guardaropa, una porzelana lissa, una tembladera con dos assas, dos cuchares y dos tenedores todo de plata, que todo pesó dos marcos y tres onzas, que son 154 reales de plata que reducidos a vellón con el dicho premio hazen 184 reales de vellón y añadiendo a estos diez reales que a de pagar de echura de las dichas cossas es todo 194 reales de vellón que se le pagan por quenta de mas suma que se le deve de raziones y otras cossas. *194*

(Al margen: *Guillermo Ángel*)
Diéronse a Guillermo Ángel, criado de mi señora, dos cucharas y dos tenedores de plata que pesaron 50 reales, y dos cantinplorillas y dos frasquillos arqueados por arriva que pesaron siete marcos, cinco onzas y siete ochavas que hazen 502 reales, y ambas partidas 552 reales de plata y éstos reducidos a vellón con el dicho premio y con quatro reales de echura de las cucharas y tenedores, 666 reales que se le pagan por quenta de más suma que se le deve de su ración y quitaciones. *666*

(Al margen: *Tardoz*)
Diéronse a Tardoz, moço de plata, tres tenedores quebrados que pesaron veinte y seys reales que con el dicho premio hazen 31 reales de vellón, que se le pagan por quenta de mas suma que se le deve de su ración. *31*

(Al margen: *Doña Feliciana*)
A doña Feliciana de Bonilla, dueña de mi señora, se dieron nuebe trincheros y dos flamencas de plata que todo pesó 1.294 reales de plata que reducidos a vellón con el dicho premio hazen 1.528 reales que se le pagaron por quenta de mas suma que se le deve por raziones, salarios y otras causas. *1.528*

(Al margen: *Quintana*)
A Antonio de Quintana se dieron dos trincheros que pesaron tres marcos, tres onzas y seis ochavas que hazen 225 reales de plata que reducidos a vellón con el dicho premio montan 270 reales que se le han pagado por quenta de mayor suma que se le debe del tiempo que sirbió en Pusilipo. *270*

(Al margen: *Muger de Sánchez, barbero*)
A Margarita de ¿Vrosa?, muger de Garcia Sánchez, barbero y sangrador de su excelencia, se dieron tres platillos trincheros que pesaron cinco marcos, que hazen 325 reales de plata que reducidos a vellón con dicho premio, ynportan 390 reales que se pagan a la susodicha por quenta de mas suma que se deve a su marido. *390*

(Al margen: *Doctor Fresneda*)
Al doctor Fresneda, se dieron quatro platos medianos, una fuente y una garrafilla y una salba, todo pesó treinta marcos y cinco onzas que reducido a dinero hazen 1.990 reales de plata y estos reducidos a vellón con el dicho premio, 2.388 reales, de los quales se le pagan los 2.000 reales al dicho doctor por quenta de mas suma que se le deben, y los otros 388 reales los pagó de contado y entregó a Benito Rugero al qual se cargan con mas suma que todo se le pagó por quenta de lo que se le debe. *2.000*

(Al margen: *Benito Rugero. Ojo, al dicho Benito no estavan repartidos en la plata más de 500 reales y porque se le pagaron en ella 341 reales, mas estos 341 reales se los a de descontar de sus raziones Diego de Losada*)
A Benito Rugero, repostero de plata y ropa blanca, se entregaron los dichos 388 reales en vellón que se dize en la partida antes desta y mas una flamenca y dos trincheros de plata que pesaron cinco marcos, seys onzas y quatro ochabas, que hazen en dinero 378 reales y estos reducidos a vellón con el dicho premio, 453 reales que juntos con los dichos 388 haze todo 841 reales de vellón, los quales se le pagaron por quenta de lo que se le debe de su ración y quitación. *841*

(Al margen: *Doña Petronila Ramírez. Ojo, a la dicha doña Petronila no se devían mas de 183 reales y asi los 67 reales que en estas partidas se le pagaron más se los a de descontar de sus raziones Diego de Losada*)
A Doña Petronila Ramírez se dieron dos trincheros que pesan tres marcos, una onza y seis ochavas, que hazen 209 reales de plata que reducidos a vellón con el dicho premio, ynportan 250 reales que se le pagaron por quenta de mayor suma que se le debe de su ración. *250*

(*Al margen: Marina de León, biuda y heredera de Juan de León.*
5.1.4
4.1.4
1.1.4
2.4.2
13.4.6)
A Marina de León, biuda y heredera de Juan de León su marido difunto, se dan una fuente de plata que pesó cinco marcos, una onza y quatro ochabas. Una cazuela grande con dos assas que pesó quatro marcos, una onza y quatro ochabas. Dos salseras que pesaron un marco, una onza y quatro ochabas. Una espátula de botica que pesó tres onzas. Una flamenca y un cucharón que pesaron dos marcos, cinco onzas y dos ochavas, que todo importa 881 reales de plata, que reducidos a vellón con el dicho premio hazen 1.057 reales y con 12 reales que pagó de echura de la fuente, 1.069 reales, los quales por quenta de más suma que se deve al dicho Juan de León por razón de los réditos o alquileres de una casa que se le compró se pagaron. *1.069*

(Al margen: *Plata bendida a Domingo García*)
En 30 de Marzo 633 compró Domingo García, vezino de Orense, dos salbas viejas lissas de pie vajo. La una con las orillas bueltas ariva, un plato mediano y una fuente de las que servían para aguamanos que todo pesó 15 marcos y tres onzas que hazen 999 reales de plata y reducidos a vellón con el dicho premio, 1.198 reales que recivió Diego de Losada. *1.198*

(Al margen: *Prior de San Jacinto. Ojo. 65 reales plata, 80 vellón. Han de ser 489 reales vellón*)
En 23 de Abril del dicho año se dieron al Padre Prior de San Jacinto de Monforte, quatro trincheros de los que dio el conde mi señor, en lugar de los frascos que tomó, que pesaron seys marcos, dos onzas y dos ochavas que hazen 473 reales de plata y estos reducidos a vellón con el dicho premio de 20 por 100, 567 reales

los quales se pagaron al dicho Prior por quenta de mas suma que deve mi señora al dicho convento de San Jacinto. *567*

(Al margen: *Mateo Díaz*)
A Matheo Díaz se dio un plato mediano, dos flamencas y dos trincheros de plata que todas las dichas cinco piezas pesaron doze marcos y siete onzas que hazen en dinero 837 reales de plata, que reducidos a vellón con el dicho premio hazen 1.004 reales. Todo lo qual y mas 300 reales de vellón que Diego de Losada le dio antes de agora fue por quenta de mill reales de plata que el dicho Matheo Díaz prestó a mi señora por mano del padre Francisco Manuel, su confesor, el qual certificó le costaron al dicho Matheo Díaz a razón de 26 por 100 que montan 1.260 reales de vellón. Los quales vaxados de los dichos 1.304 reales que tiene venzidos debe 44 reales de vellón que a rezivido de más que los a de pagar al dicho Diego de Losada. *1.004*

(Al margen: *Diego Díaz y Mateo Díaz, plateros*)
A Diego Díaz de Guitián, platero vezino de Monforte, se dieron nuebe cavos de plata de cuchillos de mesa ordinarios y un cavo de un cuchillo y tenedor de maestre sala, tanbién de plata que todos honze cavos pesaron dos marcos, cinco onzas y media que hazen 174 reales de plata, que reducidos a vellón con el dicho premio de veynte por 100, montan ducientos y ocho reales de vellón, de los quales los 168 reales se le debían por dibersos aderezos que hizo en bida del conde mi señor que aya gloria en dibersas piezas de plata de su excelencia y por la plata que en ello puso, y los 40 reales restantes se dan al dicho Diego Díaz y a Matheo Díaz su hermano, por el travajo que tuvieron en pesar la plata que quedó de mi señora después que su excelencia entró en religión. *208*

(Al margen: *Doña Filiziana de Bonilla*)
A la dicha doña Filiziana de Bonilla se dio de mas de lo que antes desto se dize, una garrafilla ruciadera de plata dorada que pesó ciento y siete reales de plata que con el dicho premio hazen 128 reales de vellón que se le pagaron por quenta de lo que se le deve de raciones, salarios y otras cossas. *128*

(Al margen: *Padre Francisco Manuel*)
Más compró el Padre Francisco Manuel de la Compañía de Jesús quatro trincheros que pesaron seis marcos, tres onzas y quatro ochavas. Una flamenca que pesó dos marcos, quatro onzas y dos ochavas. ~~Un plato mediano que pesó quatro marcos, seys onzas y quatro ochavas~~ que son ~~catorze marcos~~ nuebe marcos, una onza

y seys ochavas que hazen 599 reales de plata y estos reducidos a vellón con el dicho premio de 20 por 100, ~~mil y nobenta y quatro~~ reales setecientos y diez y ocho reales que a de cobrar del dicho Padre, Diego de Losada.	*~~1.094~~* *718*

(Al margen: *Piezas de plata que se emplearon en azúcar*)
Diego de Losada imbió al Puerto de Santa Marta de Ortigueira con Manuel Fernández, mercader vezino de Monforte, las piezas de plata que avajo se dirán para que el balor dellas lo emplease en azúcar y éste lo beneficiase y bendiese por quenta de mi señora y de lo que se ganase llevase la mitad el dicho Manuel Fernández, esto por no averse allado en Monforte ni en otro lugar del Reyno salida de la plata, y las piezas que fueron y lo que pesaron es en esta manera[16]*:*

– Una salba bieja de pie alto que pesó quatro marcos, dos onzas y seis ochavas.	*4.2.6*
– Otra de pie vajo aobada, vieja, que fue dorada que pesó.	*3.7.0*
– Dos piezas para azeyte y vinagre que sirben con esta salba, pesaron.	*6.2.4*
– Dos talleres dorados que pesaron.	*11.0.6*
– Una olla angosta por abajo, con asas y tapador despegado, pesó.	*3.2.2*
– Otra con tapador y asas que encaja en un alnafe[17] *de hierro, pesa.*	*3.7.1/2*
– Otra ollica con dos asas y tapador de goznes, pesa.	*1.1.2*
– Otra olla redonda, lisa, sin tapador ni asas, pesa.	*3.1.4*
– Otra ollica chica con dos assas y tapador, pessa.	*1.0.6*
– Una cazuela con dos assas, pessa .	*2.4.2*
– Otra menor con dos asas, pesa.	*1.5.0*
– Un calentador con su mango.	*7.6.4*
– Un candilón grande, nuebo.	*11.5.4*
– Dos garrafillas, pesan.	*5.4.0*
– Nuebe flamencas y dos trincheros	*27.2.2*
Monta el peso de las dichas piezas noventa	*94.5.2*

y quatro marcos, cinco onzas y dos ochavas, y aviéndolas buelto

16 Esta referencia la dimos a conocer en M.J. MUÑOZ GONZÁLEZ y M. SÁEZ GONZÁLEZ, ob. cit., p. 46.

17 Hornillo portátil.

a pesar en Santa Marta, faltaron quatro onzas y cinco ochavas según aviso del Corregidor, que quedaron 94 marcos y cinco ochavas, que reducidos a dinero a 65 reales el marco, hazen 6.115 reales de plata, y a estos añadiendo 88 reales que se pudieron sacar de echura de todas las dichas piezas, es todo 6.203 reales de plata. Con los quales compró el dicho Manuel 112 arrobas, 19 ¿gramos? de azúcar, peso gallego, respeto de 55 reales de plata por arova, como ansimismo avisó dicho corregidor. Este azúcar llevó el dicho Manuel a Rioseco y allí lo bendió y se ganaron 943 reales como parece por la quenta que está con esta relación. Desta ganancia toca la mitad al dicho Manuel y la otra mitad que son 471 reales queda para mi señora, que juntos con los 7.444 reales de vellón que montan los dichos 6.203 reales de plata reducidos a él con premio de 20 por 100, ymporta todo lo que desta partida toca a mi señora, 7.915 reales de vellón de que a de dar quenta Diego de Losada. Dio esta quenta y está junto a esta. *7.915*

(Al margen: *Abad de Torbeo*)
Mas se bendieron al dicho Abad de Torbeo quatro cucharas de plata que pesaron 66 reales de plata que con el dicho premio hazen 79 de vellón. *79*

(Al margen: *Platillos bendidos*)
Mas bendió Diego de Losada quatro trincheos de plata, que pesaron 7.1.2 que son 465 reales de plata que reducidos a vellón con el dicho premio hazen 558 reales. *558*
Monta todo lo que procedió de la dicha plata 29.277 reales de vellón. *29.277*

Relación por menor de lo que importó la plata de mi señora y a que personas se bendió y se dio en pago de deudas".

Plata y plateros toledanos en el monasterio santiaguista de Santa Fe (h. 1760–1830)

JESÚS ÁNGEL SÁNCHEZ RIVERA
Universidad Complutense de Madrid

Con este trabajo se pretende ofrecer una serie de noticias inéditas para conocer la actividad que varios plateros toledanos desempeñaron para el antiguo monasterio de Santa Fe la Real de Toledo durante la segunda mitad del siglo XVIII y las tres primeras décadas del siglo XIX. Los datos han sido extraídos del archivo del cenobio, actualmente bajo el título de Santiago apóstol y aún perteneciente a la rama femenina de Orden de Santiago, las Comendadoras del mismo nombre. Por otra parte, aportamos el estudio razonado de una parte de las piezas de platería que han conservado las religiosas (una veintena de un total de unos 60 objetos que forman hoy su ajuar argénteo), la mayor parte desconocidas hasta la fecha. Precisamente, el grupo de piezas seleccionadas pertenece al período cronológico aludido al comienzo, y buena parte de ellas pueden relacionarse con la documentación que damos a conocer; esta circunstancia confiere mayor valor a los datos aportados y creemos será de utilidad para los estudiosos de la platería toledana.

1. Plateros toledanos al servicio de las Comendadoras de Santiago (1786–1825)

Según se ha avanzado, la documentación conservada en el archivo de las religiosas testimonia la presencia de algunos plateros que trabajaron para el monasterio entre las dos últimas décadas del siglo XVIII y las tres primeras de la centuria siguiente. De aquélla se desprende que la comunidad santiaguista recurría reiteradamente a un mismo platero –aquel que fuera de su confianza– para que realizara determinadas piezas de encargo, pero también para que efectuase “nuevas composturas” o repara-

ciones, o se ocupase de la limpieza de las alhajas. De este modo, Del Álamo trabajó al menos durante una década para el cenobio, Suárez durante más de dos décadas y Gamero más de un decenio[1], aunque en este último caso parece que el número de encargos se hubo de reducir notablemente –a tenor de los pagos consignados–[2].

1.1. Bernardo Mamerto del Álamo

De él ofrece interesantes noticias Ramírez de Arellano. Natural de Toledo, aprendió el oficio con Juan de Santirso, platero de Madrid. Ingresó en la toledana cofradía de plateros de San Eloy en 1757. Entre 1764 y 1778 la cofradía le mantuvo expulsado por mal pagador, aunque, satisfecha la deuda, reingresó en la misma, llegando a ser elegido mayordomo en 1793. Se citan diversos trabajos suyos para la parroquia de San Justo[3].

Entre 1786 y 1796 está documentado su trabajo para la comunidad de religiosas de la Orden de Santiago –sita entonces en el antiguo monasterio de Santa Fe–, quienes acudieron a él para diversas labores relacionadas con el arte de la platería (creación, compostura y limpieza de piezas). En 1796, "habiéndose quedado ciego"[4], fue sustituido por Lucas Suárez y Justo Gamero en los encargos realizados por la comunidad santiaguista.

De este modo, los pagos que las religiosas abonaron al maestro platero fueron los que siguen:

– Un pago a Bernardo del Álamo, a quien se denomina "platero de la comunidad", de 286 reales de vellón, por cuenta y recibo del 11 de abril de 1786, por la limpieza y compostura de las piezas de plata de la iglesia del monasterio[5].

– También se le pagan 238 reales de vellón por realizar los Cristos puestos en las cruces de todos los altares[6].

– El 10 de abril de 1789 se le pagan 14 reales "por la compostura y blanqueo" del incensario de la comunidad[7].

---

1 En este caso seguimos un orden cronológico progresivo para su presentación, pues creemos que ofrece una lectura más comprensiva, y no la ordenación alfabética de sus apellidos.

2 Queda por estudiar con detalle, y en el contexto de la economía del cenobio, de qué modo influyeron las dificultades socio–políticas y económicas que atravesó España en el primer cuarto del siglo XIX, a las que no hubieron de ser ajenas las Comendadoras.

3 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana*. Toledo, IPIET, 2002 (1ª edición de: Toledo, 1915), p. 200 y *Catálogo de los artífices de Toledo*. Toledo, IPIET, 2002 (1ª edición de: Toledo, 1920), p. 2. En éste y en el resto de los casos, hemos sintetizado las noticias que ofrece el conocido erudito.

4 Las palabras de Ramírez de Arellano son corroboradas por la documentación conservada en el archivo de las religiosas; R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio sobre la historia…* ob. cit., p. 200.

5 Archivo de las Comendadoras de Santiago de Toledo (en adelante ACST). "Libro de Data del Real Monasterio de Religiosas de Santa Fe, que dio principio el año de 1783", f. 126r.

6 Ibídem.

7 Ibídem.

– El 19 de abril de 1789 se acabaron de abonar los 5.644 reales que costó la hechura y la plata de dos blandoncillos para la imagen de *Nuestra Señora de los Dolores* de la iglesia de dicho monasterio. El desglose de la cuenta fue el siguiente: 3.960 reales por las 198 onzas de plata que se emplearon, a razón de 20 reales cada una; 1.584 reales de su hechura, a razón de 8 reales por onza; 40 reales de los hierros y hojalatas para ellos; y 60 reales del dorado de los sobrepuestos de las insignias o atributos. El pago se realizó con beneficios obtenidos de la memoria del molino harinero de la dehesa de San Martín que la comunidad tenía en Hornachos (Badajoz)[8].

– A fines de diciembre de 1790 se le entregan 166 reales por varias composturas y por la limpieza de las sacras, que había efectuado en 1789[9].

– Por libramiento de la Comendadora Mayor[10], el 1 de abril de 1791 se le comienza a abonar los 1.081 reales de una escribanía de plata de 47 onzas, a razón de 23 reales por onza, incluida la hechura. Esta escribanía fue adquirida por la comunidad para realizar las elecciones, tomas de hábito y profesiones. Los pagos terminaron finales de julio de 1792[11].

– Agosto de 1792–1794. Pago de 68 reales por la limpieza de la cruz de la manga y por la compostura de dos candeleros de plata[12].

–Año de 1796. Pago de 66 reales por tres recibos de este “maestro platero de dicho Real Monasterio” por las composturas realizadas en las vinajeras, lámparas y atriles de plata[13].

Entre las piezas de plata revisadas pertenecientes a las religiosas no hemos encontrado ninguna que pueda asignarse a este artífice de manera fehaciente.

8 Ibídem. La administración de la referida dehesa procuró importantes rentas al monasterio. Coincidimos con Julio Porres, quien la calificó como “la más valiosa de sus posesiones”; J. PORRES MARTÍN–CLETO, *La Desamortización del siglo XIX en Toledo*. Toledo, IPIET, 2001, p. 155 (el nombre de ¿Ornaitios?, y no Hornachos, que es el correcto). Hay que recordar, por otro lado, que la localidad de Hornachos pertenecía desde antiguo (1235) a la jurisdicción de la Orden de Santiago.

9 ACST. “Libro de Data del Real Monasterio de Religiosas de Santa Fe, que dio principio el año de 1783”, f. 126r. La cuenta y recibo de este pago de 1790 también se consignó en ACST. “Libro de Cuentas del Convento de Señoras Cavalleras de Santa Fe. Dio Principio en Octubre del año de 1788”, f. 48r, carta y recibo nº 27.

10 A la sazón, doña Isabel Mª Treviño y Carvajal. Había ingresado en Santa Fe en 1734, profesando seis años más tarde. Sus hermanas doña Juana Mª y doña Beatriz Mª también fueron religiosas del monasterio. Ocupó los cargos de Subcomendadora y de Comendadora Mayor en varias ocasiones, alternándose habitualmente en la prelatura con su hermana Beatriz. Falleció en 1797.

11 ACST. “Libro de Data del Real Monasterio de Religiosas de Santa Fe, que dio principio el año de 1783”, f. 126r. La cuenta y recibo de este pago también fue registrada en ACST. “Libro de Cuentas del Convento de Señoras Cavalleras de Santa Fe. Dio Principio en Octubre del año de 1788”, f. 67v, carta y recibo nº 30.

12 ACST. “Libro de Cuentas del Convento de Señoras Cavalleras de Santa Fe. Dio Principio en Octubre del año de 1788”, sin foliar, carta y recibo nº 37.

13 Ibídem, sin foliar, carta y recibo nº 38.

1.2. Lucas Suárez

Aprendió el oficio con Manuel Ximénez, platero natural de Barcelona afincado en Toledo, y obtuvo la aprobación para ejercer como platero en octubre de 1780. Siete años después fue elegido mayordomo de la cofradía de San Eloy, y aprobador en 1789, 1809 y 1816 –en 1817 también se documenta en este último cargo–. Tuvo como aprendices a José Sánchez y Gregorio Gómez. De su mano, están documentadas varias obras en la parroquia de San Antolín, así como en el monasterio cisterciense de Santo Domingo el Antiguo[14].

En la documentación del monasterio de Santa Fe hemos hallado diferentes pagos entre 1796 y 1818:

> – Año de 1796. Pago a Lucas Suárez de 750 reales por el dorado de cuatro patenas y otras composturas realizadas en las alhajas de plata del monasterio[15].
>
> – Año de 1806. Pago de 192 reales de vellón por limpiar las lámparas de plata de la iglesia[16].
>
> – Año de 1808. Pago de 1.004 reales por la compostura de varias alhajas de plata[17].
>
> – Año de 1813. Pago de 11.496 reales y 25 maravedíes a los artífices plateros Lucas Suárez y Justo Gamero por realizar: tres medallones de bronce dorados a fuego para las bandoleras de los guardas de la dehesa de San Martín de Hornachos; dos pares de vinajeras nuevas de plata; dos cálices y dos patenas de plata; otro par de vinajeras; y unas sacras de plata; y por la compostura, limpieza y dorado de la custodia y dos escudos de diamantes y otras composturas de varias piezas del culto y servicio de la iglesia[18].
>
> – Año de 1818. Pago de 1.093 reales y 26 maravedíes por: la hechura de dos coronas de plata nuevas para dos efigies de Nuestra Señora y la compostura de otra corona para una imagen que está en el coro, deduciendo el peso de otra corona vieja (853 reales y 26 maravedíes); la limpieza de dos adornos de reliquias de plata del monasterio (240 reales)[19].

Al menos son ocho las piezas que conserva actualmente el monasterio de este

14 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio sobre la historia…* ob. cit., pp. 231, 303, 339, 344, 360, 368 y 374 y *Catálogo de los artífices…* ob. cit., p. 287; M.P. PÉREZ MARTÍNEZ CAVIRÓ, *Orfebrería toledana*. Toledo, Caja de Ahorro Provincial de Toledo, 1982, p. 49; B. MARTÍNEZ CAVIRÓ, *Conventos de Toledo. Toledo, Castillo interior*. Madrid, El Viso, 1990, p. 58.

15 ACST. "Libro de Cuentas del Convento de Señoras Cavalleras de Santa Fe. Dio Principio en Octubre del año de 1788", sin foliar, cuenta y recibo nº 37.

16 ACST. "Libro de extensión de Cuentas del Real Monasterio de Santa Fe. Dio Principio en 1806", f. 14v, cuenta y recibo nº 34.

17 Ibídem, ff. 60v y 61r, cuenta y recibos nº 32.

18 Ibídem, f. 174v, cuenta y seis recibos nº 33.

19 Ibídem, f. 234v, cuenta y dos recibos nº 31.

platero (P–10, P–15a, b y c, P–16a y b, P–20 y P–28), de las cuales creemos poder identificar cuatro con seguridad entre los datos documentales aportados (las sacras abonadas en 1813, P–15a, b y c, y una corona pagada en 1818, P–28), además de un par de vinajeras (P–16a y b) y el pie de un relicario (P–20) que relacionamos –no sin alguna duda– con el pago de 1813.

1.3. Justo Gamero

Nacido en 1776 en Toledo, aprendió en el taller de Juan Manuel García, pasando como oficial al obrador de Félix Domínguez. En diciembre de 1799 fue admitido en la cofradía de San Eloy, aunque ya ejercía en un taller propio, al margen del gremio. Mayordomo de dicha cofradía en 1830, y aprobador en 1802, 1803 y 1839. Falleció después de 1852. Se le conoce algún discípulo. Ramírez de Arellano no tuvo buena opinión de él; en 1920 escribía: "es el artista que trabajó más en Toledo en el primer tercio del siglo XIX, y (…) el de más funesta memoria, pues por su taller pasaron, para renovarlas, muchas alhajas de la capital y de los pueblos, que siempre fueron perdiendo en el camino". Trabajó para las parroquias de San Bartolomé, San Justo, San Nicolás, San Vicente, San Juan, San Lorenzo, San Román, San Antolín y San Andrés, y para el convento dominico de Jesús y María[20] y el monasterio de San Clemente[21]. También hay obras suyas en la ermita de Ventas y en Yepes (Toledo)[22]; también en Arganda (Madrid), en las localidades toledanas de Val de Santo Domingo, Las Ventas con Peña Aguilera, La Puebla de Montalbán[23] y Orgaz[24], así como en la iglesia del monasterio madrileño de las Comendadoras de Santiago[25], entre otros lugares.

Hubo de tener estrecha relación con Lucas Suárez, a quien sustituyó en 1823 en la realización de piezas para la parroquial de San Antolín[26]. Diez años antes, ambos

20 En este último se conservan unas vinajeras fechadas poco después de 1830; vid. P. PEÑAS SERRANO, *El Convento de Jesús y María de Toledo. Noticias Históricas y Artísticas*. Toledo, Ediciones Bremen, 2000, p. 189.

21 Existe una custodia que fue estudiada en el Catálogo de la exposición *Corpus, historia de una presencia*. Toledo, Instituto Teológico San Ildefonso, 2003, nº cat. 130.

22 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio sobre la historia…* ob. cit., pp. 234, 263–264, 276, 329 y 339 y *Catálogo de los artífices…* ob. cit., pp. 98–99.

23 Recogidas por J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería", en A. BONET CORREA (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, Cátedra, 1994 (3ª edición), p. 156. En la exposición que se celebró en el Museo Arqueológico el año 1941 aparecen dos piezas marcadas por Gamero, un relicario y una cruz procesional, tal vez procedentes de alguna de las iglesias antes citadas; vid. Catálogo de la *Exposición de orfebrería y ropas de culto (arte español de los siglos XV al XIX)*. Madrid, Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, 1941 (fichas de las piezas de orfebrería y platería realizadas por Emilio Camps Cazorla), pp. 101, nº 34 y 102, nº 42.

24 En la parroquia de Orgaz se conserva un incensario y una alabarda perteneciente a una imagen de Santo Tomás, fechada en 1850.

25 Una naveta que dimos a conocer en J.Á. SÁNCHEZ RIVERA, "El Real Monasterio de Santiago el Mayor de Madrid: piezas de plata conservadas". *Estudios de Platería. San Eloy 2008*. Murcia, Universidad de Murcia, 2008, pp. 599–601, sig. P–4.

26 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Catálogo de los artífices…* ob. cit., p. 287.



LÁMINA 1. *MANUEL JIMÉNEZ. Cáliz (h. 1785-1809). Monasterio de las Comendadoras de Santiago, Toledo.*

artífices trabajaron juntos en la realización de varias piezas para el monasterio de Santa Fe:

– Año de 1813. Pago, ya citado, de 11.496 reales y 25 maravedíes a los artífices plateros Lucas Suárez y Justo Gamero[27].

27 ACST. "Libro de extensión de Cuentas del Real Monasterio de Santa Fe. Dio Principio en 1806", f. 174v, cuenta y seis recibos nº 33. Véase el cuarto punto documental referido al platero Lucas

– Año de 1825. Pago de 3.068 reales por la hechura de unos ciriales nuevos de plata para la iglesia[28].

Entre las piezas conservadas por las Comendadoras que lucen la marca de Justo Gamero contabilizamos seis (P–5, P–6a y b, P–13 y P–18a y b), de las cuales podemos relacionar con el pago de 1825 el par de ciriales conservado (P–6a y b), y –con dudas– una pareja de vinajeras (P–18a y b) de los tres juegos que se abonaron en 1813.

2. Catálogo de piezas conservadas (h. 1760–1830)

El catálogo razonado que sigue a continuación recoge una parte del conjunto argénteo conservado por las Comendadoras de Toledo, concretamente del período que va desde 1760 hasta 1830, aproximadamente. La ficha de cada una de las piezas responde a un modelo común, en el que se han consignado de manera sistemática los siguientes datos:

– *Signatura*. Letra P (Platería) seguida de guión con la numeración correlativa del catálogo completo, en orden aleatorio; cuando se trate de un juego de piezas, seguirá una letra en minúscula por orden alfabético, una por cada objeto. *Nombre tipológico del objeto*.
– *Autoría*. *Fecha*. *Material y técnica*. Citamos las diferentes técnicas que observamos en su manufactura. *Medidas*. Convencionalmente: alto x ancho x profundo. Sin embargo, a veces se han tomado otras medidas distintas, en función de cada tipología; en estos casos se especificará de qué partes se trata. *Marcas e inscripciones*. *Estado de conservación*. *Bibliografía*[29].
– *Análisis descriptivo y comentario de la pieza*.

P–3. Cáliz (lám. 1)

Manuel Ximénez. – H. 1785–1809. – Plata sobredorada, fundida, relevada y cincelada. – 28 cm. de altura, boca de 8,5 cm. de diámetro y pie de 14,5 cm. de diámetro. Tres marcas en el pie; de artífice (Manuel Ximénez): “XIMS”; de marcador (Pedro Biosca): “BIOSCA”; y de localidad parcialmente frustra (ciudad de Toledo): “T” y “o” entrelazadas y, sobre ellas, corona de tres puntas, con fecha ilegible. – Estado de conservación: bueno.

Suárez.

28 Ibídem, f. 441, cuenta y recibo nº 31.

29 Hemos eliminado aquí el apartado de *Fuentes documentales* referidas a la pieza, aunque sí haremos mención de aquellas obras que podamos vincular a los documentos en el comentario específico de cada una de ellas.

Copa acampanada y lisa en su mitad superior. En la mitad inferior, decoración a base de parejas de querubes entre nubes acompañados por símbolos eucarísticos en medallones (racimo de uvas, espigas de trigo, rama de olivo) y sendas hojas de palma entrelazadas, alternándose con floreros rodeados por guirnaldas de flores. Presenta hojas en la base dispuestas radialmente. Astil facetado con cuerpo de perfil sinuoso, decorado con guirnaldas y lazos alternas con hojas y tornapuntas. Pie de perfil sinuoso y peana circular. Presenta diversas figuras: parejas de querubes sobre nubes, medallones con símbolos alusivos a la Resurrección de Cristo (pelícano alimentando a sus crías, cordero con cruz, Ave Fénix renaciendo de las llamas) y dos ramos entrelazados (de laurel, rosas y azucenas, respectivamente); cada uno de estos tres grupos aparece conectado mediante guirnaldas florales y filacterias. En la parte superior y en la peana aparecen hojas (¿unas de laurel y otras de acanto?) con disposición radial.

El diseño de esta pieza y su profusión decorativa están más cercanos a la estética rococó que al gusto neoclásico que, progresivamente, se iba imponiendo desde la década de 1780. Por otra parte, en la elección y disposición de los motivos advertimos un ritmo ternario que se reitera desde la copa hasta el pie, como es habitual para este tipo de piezas, al menos en aquella época.

Su marcaje resulta de especial interés, pues en él intervinieron dos artífices emparentados entre sí, nacidos en Barcelona y asentados con éxito en Toledo. Ramírez de Arellano nos informa de que Manuel Ximénez –o Jiménez– (+ 1815) ingresó en la cofradía de San Eloy en diciembre de 1764, en la que fue elegido tesorero (1785–1786) y mayordomo (1790). Trabajó en la catedral haciendo los adornos broncíneos del altar de la capilla de San Ildefonso, trazado por Ventura Rodríguez (1717–1785)[30], y de él se conocen varias piezas para uso litúrgico[31]. Su sobrino Pedro Biosca (+ 1826), tras cuatro años de aprendizaje en Barcelona, se trasladó a Toledo, donde continuó otros dos años como aprendiz junto a su tío. Ingresó en la cofradía de su gremio en septiembre de 1775. Éste hubo de ocupar una buena posición entre los plateros toledanos, pues ejerció como marcador de la ciudad durante varias décadas, entre 1785 y 1826, año en que falleció; otro indicio de su éxito profesional puede rastrearse a través de los cargos que desempeñó en la Congregación de San

30 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio sobre la historia…* ob. cit., p. 286. Este autor menciona a un hijo suyo, del mismo nombre (ibídem, p. 287), aunque descartamos que sea el autor del cáliz estudiado por razones cronológicas y estilísticas.

31 Por ejemplo, una custodia conservada en el Museo Diocesano de Sigüenza (Guadalajara), un cáliz en la parroquia de Arganda (Madrid), otro en la parroquia de Domingo Pérez (Toledo), o unas vinajeras legalizadas en 1771 y una pila de agua bendita fechada en 1785, ambas en colección privada; J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 140; P. PEÑAS SERRANO, ob. cit., p. 236, nota 567; A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Marcas de la plata española y virreinal*. Madrid, Antiqvaria, 1999, p. 81. También existe un portapaz con una escena de la Imposición de la casulla a San Ildefonso en la catedral de Toledo, con marcas de Ximénez y Manuel de Lara; publicado por el C. de CEDILLO, *Catálogo monumental y artístico de la catedral de Toledo*. Madrid, IPIET–Diputación Provincial de Toledo, 1991 (redactado en 1919 por el autor, aunque permanecía inédito; la edición con introducción y notas de Matilde Revuelta Tubino), pp. 56–57, fig. 51; y M. REVUELTA TUBINO (dir.), *Inventario artístico de Toledo*, t. II. La Catedral Primada, vol. II. Madrid, Ministerio de Cultura, p. 17, foto nº 220.

Eloy: secretario (1793 y 1794), mayordomo (lo era en 1799) y diputado (1815). Sin embargo, no ha de olvidarse que entre 1787 y 1790 tuvo un pleito con un sector de los plateros a cuenta de la tienda de platería que tenía abierta[32].

Aunque este cáliz se ha fechado prudencialmente entre 1785 y 1809 –en virtud de las marcas de artífice y marcador–, nos inclinamos por una fecha temprana para su realización, tal vez entre 1785 y 1800, pues su tipo y ornamentación aún evidencian su dependencia de la estética rococó. Sería interesante confrontarlo con otro cáliz del mismo artista que, según Peñas Serrano, custodia la parroquia de Domingo Pérez (Toledo)[33].

P–5. Campanilla

Justo Gamero. – Primera mitad del siglo XIX. – Plata en su color fundida y troquelada. – 14,5 cm. de altura, base de 7,2 cm. de diámetro. – Marca de artífice en la base: "JUSTO / GAMERO". – Estado de conservación: bueno.

Mango de perfil abalaustrado con decoración menuda de palmetas, racimos, hojas y sogas dispuesta en bandas horizontales. Falda acampanada cuyas superficies lisas también se alternan con cenefas de mallas, palmetas y sogueado, todo impreso con moldes.

El artífice que marcó esta pieza, Justo Gamero, trabajó para las Comendadoras de Toledo en diversas ocasiones, según se ha comentado. Sin embargo, entre la documentación revisada no se hace mención explícita a ella. También cabe preguntarse si perteneció a un juego completo de altar, del cual ya no se conservasen las otras piezas.

En esta campanilla de estilo neoclásico se advierte, a nuestro juicio, el influjo de las realizaciones madrileñas de las primeras décadas del XIX en la producción de Gamero; su adorno sobrio realizado mediante diversos troqueles acaso recuerda ciertas piezas menores salidas de la Real Fábrica de Platería de Antonio Martínez, u otras similares.

P–6, a y b. Par de ciriales

Justo Gamero. – 1824–1825. – Plata en su color con ciertos elementos decorativos sobrepuestos y sobredorados. – 157 cm. de alto, y platillos de 16 cm. de diámetro. – Marcas en los platillos y en varios cañones de la vara; de artífice (Justo Gamero): "JUSTO / GAMERO"; de marcador (Pedro Biosca): "BIOSCA"; y de localidad (ciudad de Toledo): "T" y "o" entrelazadas, sobre la fecha "19" (1819).

32 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio sobre la historia…* ob. cit., p. 233; P. PEÑAS SERRANO, ob. cit., pp. 187–189.

33 P. PEÑAS SERRANO, "El platero toledano Manuel García Reina". *Anales toledanos* nº XXXVIII (2001), p. 159. Lamentamos no haber podido examinar dicha pieza antes de entregar el presente trabajo.

Varias buriladas, una en cada cañón del varal. – Estado de conservación: regular (algunas abolladuras y faltas).

Ciriales de mechero en forma de jarrita periforme sobre platillo liso con rebosadero de hojalata y perfil en forma de moldura lisa escalonada. Cuerpo en forma de vaso de boca abierta con pieza cilíndrica por encima. Esta última presenta decoración sobredorada y sobrepuesta, y la componen cadenas de círculos entrelazados y dos medallones cuadrados con cenefa de rombos, uno con cruz de Santiago y otro con venera. Pequeño nudo moldurado con cenefa de malla realizada mediante troquel. Vara cilíndrica compuesta por seis cañones lisos separados por boceles que repiten la cenefa troquelada en forma de malla.

Aunque el marcaje de estos ciriales lleva fecha de 1819, su pago aparece documentado en el año 1825, cuando Gamero recibió la cantidad de 3.068 reales por su hechura. Esta circunstancia no ha de extrañar, pues, al parecer, Biosca empleó esta marca con fecha de 1819 hasta su muerte, en 1826[34]. Es posible que las religiosas encargasen estas dos piezas para acompañar a la cruz procesional (P–10) que, probablemente, realizara Lucas Suárez una década antes. Los pequeños medallones con la venera y con la cruz jacobea singularizan ambas piezas como propias de la comunidad santiaguista.

Son piezas características de la producción de aquel platero toledano, en las que predominan las superficies lisas y las formas sobrias ligadas al gusto neoclásico. Asimismo, su diseño y su factura son correctos, aunque no alcanzan un alto grado de originalidad y de calidad.

P–10. Cruz procesional (lám. 2)

Lucas Suárez. – 1809–1819. – Plata en su color fundida e incisa con ciertos elementos decorativos de bronce dorado sobrepuestos. – 75 x 39 x 12,5 cm. – Varias marcas en el anverso y el reverso de la cruz, y en el cañón; de artífice (Lucas Suárez): "SUAREZ"; de marcador (Pedro Biosca): "BIOSCA"; y de localidad (ciudad de Toledo): "T" y "o" entrelazadas, sobre la fecha "9" (1809). También se observan diversas buriladas (hasta 9), en los brazos y el cañón. – Estado de conservación: regular (falta el varal). – Bibl.: PÉREZ MARTÍNEZ (1982), pp. 48 y 72; REVUELTA TUBINO (dir.), t. I, p. 79; MARTÍNEZ CAVIRÓ (1990), p. 178.

Cruz latina de brazos de perfiles sinuosos, contorneados con tornapuntas, con terminaciones trilobuladas y pivotes de remate; el frente de cada brazo ofrece una triple división, con decoración que imita cabujones de diversos diseños y cadenas dentadas, además de otros motivos en cada una de las tres superficies (ajedrezado, red de rombos y picado); en los extremos de cada brazo se observan pequeñas hojas. Cuadrón circular de contorno moldurado con ráfagas de rayos de distinta longitud en los ángulos; en el anverso, figura de Cristo crucificado con cabeza caída,

34 Así lo señala P. PEÑAS SERRANO, "El platero toledano…" ob. cit., p. 189.

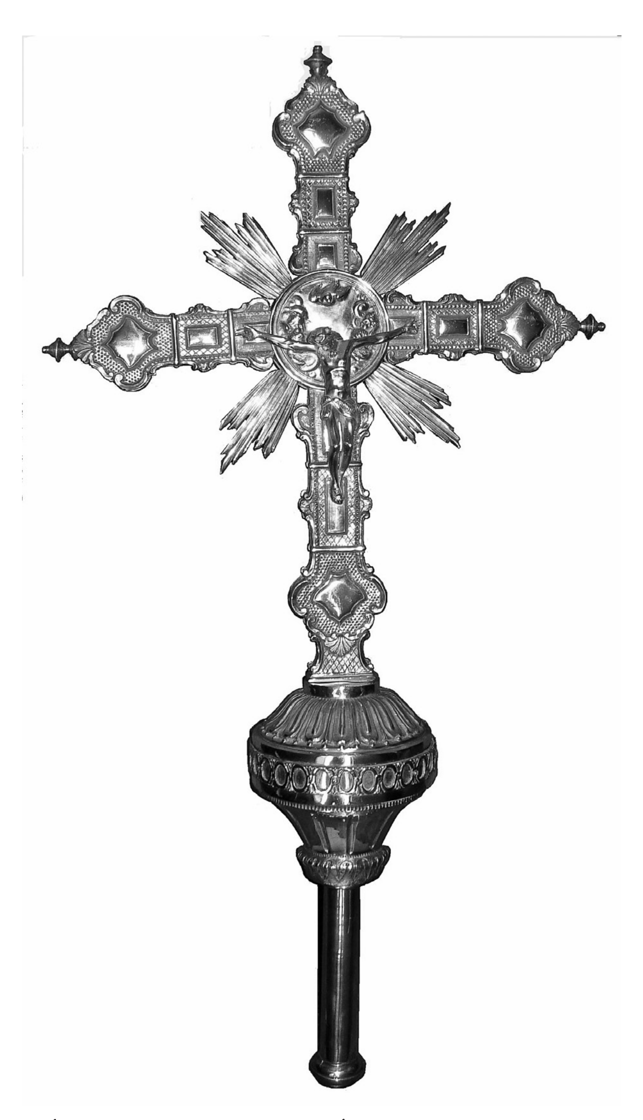


LÁMINA 2. *LUCAS SUÁREZ. Cruz procesional (h. 1809-1819). Monasterio de las Comendadoras de Santiago, Toledo.*

colgante, vertical y paño anudado a la izquierda; paloma y querubines entre nubes en el cuadrón; en el reverso, figura de Santiago apóstol representado como peregrino (con sombrero, túnica, manto, bordón y libro) en un somero paisaje con vegetación y nubes. Todos estos elementos –los que componen el cuadrón– son dorados (de bronce o plata sobredorada), a diferencia del resto. Nudo cilíndrico con cadenas sobrepuestas de óvalos y circulillos, con flores en los intersticios, motivos

que son de metal dorado; también presenta una pequeña cadena de estrías; por encima de aquél, cuerpo cupuliforme que combina gallones enmarcados, a modo de lengüetas, y tiras, todos terminados en pequeñas cuentas redondas; por debajo del nudo, cuerpo troncocónico estriado y abombamiento con hojas de acanto estilizadas. Cañón cilíndrico liso con nudo de bocel; no se conserva el resto del varal.

Esta cruz ha sido citada en varias ocasiones[35], pero hasta la fecha no se había estudiado con detenimiento, incurriendo, además, en algunos errores que ahora esperamos subsanar.

Las marcas de la ciudad de Toledo parecen corresponder al año 1809. Sin embargo, aunque hemos localizado diversos pagos a Lucas Suárez por parte de la comunidad de Santa Fe –entre 1796 y 1818, según se ha explicado–, en ninguno de ellos se menciona la hechura de esta cruz. De cualquier modo, su presencia en el monasterio evidencia una vez más el trabajo de este artífice para las monjas de Santiago, labor que desarrolló a lo largo de más de dos décadas.

La probable cronología del marcaje, de ser correcta y coincidente con la fecha de su ejecución, también señalaría la singularidad de esta cruz, pues las convulsas circunstancias políticas que atravesaba por entonces España determinaron la escasez de encargos durante los años de 1808 y 1809, como ha señalado el profesor Cruz Valdovinos[36]. No obstante, es necesario advertir que bien pudiera haberse legalizado con posterioridad a aquellas fechas, pues parece ser que Pedro Biosca utilizó la marca de localidad sobre "9" entre 1809 y 1819[37]. Por otro lado, en esta marca de localidad (de 1809) no tiene la corona de tres puntas que solían tener las marcas de años anteriores usadas por Biosca –lo cual vale para el resto de piezas de las Comendadoras con esta marca–[38], por lo que pensamos que el marcador introdujo esta novedad en aquel año, y no en 1819, según señaló Peñas Serrano[39].

De cualquier modo, es obra de gran interés, por el tardío uso de un léxico decorativo de raigambre rococó en los brazos –aunque sea tratado con simetría– y su contraste con el nudo de la pieza, de clara inspiración neoclásica.

P–13. Incensario

Justo Gamero. – H. 1830. – Plata en su color, fundida, relevada, cincelada y estampillada. – 27,5 cm. de altura, casca de 13 cm. de diámetro; pie de 8,5 cm.

35 M.P. PÉREZ MARTÍNEZ CAVIRÓ, ob. cit., pp. 48 y 72; M. REVUELTA TUBINO (dir.), ob. cit., t. I, p. 79; B. MARTÍNEZ CAVIRÓ, ob. cit., p. 178.

36 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid.* Catálogo de la exposición. Madrid, Comunidad de Madrid, 2004, p. 214. El autor hace el comentario a propósito de una cruz procesional de Joaquín Manrique (1762–1823) que se conserva en la iglesia de Santa María de Alcalá de Henares (Madrid), marcada en 1809. El tipo estructural de esta pieza es similar a la cruz de las Comendadoras que ahora analizamos, si bien sus decoraciones difieren bastante; en el caso de la cruz de las monjas, dicho adorno parece menos avanzado, más cercano a los repertorios decorativos de moda en las décadas de 1770–1780, al menos en la Villa y Corte de Madrid.

37 P. PEÑAS SERRANO, *El Convento de Jesús…* ob. cit., p. 189.

38 Las signadas como P–15 y P–20, además de la cruz procesional ahora descrita.

39 P. PEÑAS SERRANO, *El Convento de Jesús…* ob. cit., p. 189.

de diámetro; manípulo de 7 cm. de diámetro; longitud total (con cadenas): 102 cm. – Tres marcas en la parte superior de la casca; de artífice: "JUSTO / GAMERO"; de marcador (Antonio García): "A / GARCÍA"; y de localidad (ciudad de Toledo): "T" y "o" entrelazadas, sobre la fecha "30" (1830). Dos buriladas, en el interior del pie y del manípulo. – Estado de conservación: regular (algunos golpes).

Cuerpo del humo de perfil cóncavo con ventanas entre tiras con tallos incisos, lengüetas y cadena horizontal decorada con circulillos; encima y debajo presenta molduras convexas, con óvalos calados entre tallos (arriba) y flores (abajo) cincelados; de aquéllas salen tres largas argollas en forma de hojas de acanto para sujeción de las cadenas. El remate se compone de un cuerpo de perfil cóncavo, donde se alternan lengüetas caladas y flores grabadas, y un cupulín en forma de flor calada con pivote y argolla. La casca presenta perfiles sinuosos alternos con frisos cilíndricos; la parte superior es lisa, únicamente adornada por tres argollas en forma de hojas de acanto; en su mitad inferior, decoración estampillada y cincelada de dos diseños florales unidos por guirnaldas (en friso) y de hojas de laurel cinceladas (en cuerpo troncocónico invertido). Pie circular de elevación troncocónica, peana cilíndrica y superficie lisa; dos contarios decoran sus partes superior e inferior. El manípulo es de forma circular, perfiles moldurados de forma escalonada y remate en anilla vertical.

Este incensario de esbeltas proporciones responde estructuralmente a modelos habituales entre la última década del siglo XVIII y los primeros años del XIX, pero que en 1830 resultaban un tanto retardatarios. Del mismo modo, la decoración que presenta, de clara inspiración neoclásica, carece de la extraordinaria calidad que ofrecen otras producciones coetáneas. Según se ha avanzado, el artífice de esta obra ha de ser Justo Gamero. Y "A / GARCÍA" hubo de legalizarla en torno a 1830; éste ha de ser Antonio Mariano García, platero toledano nacido en 1789. Según Ramírez de Arellano, ingresó en la toledana cofradía de San Eloy en 1803, de la que fue diputado (en 1815), aprobador (1827 y 1834) y mayordomo (1825 y 1832)[40]. En 1826 fue nombrado marcador de la ciudad[41]. Se conocen otras piezas legalizadas por él, como una escribanía de 1842[42]; también es posible que un incensario conservado en el Museo Arqueológico Nacional, y fechado hacia 1825, pudiera haber sido marcado por este platero[43], pieza que, por otra parte, ofrece evidentes semejanzas tipológicas con la obra de las Comendadoras.

40 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio sobre la historia…* ob. cit., p. 265.

41 P. PEÑAS SERRANO, *El Convento de Jesús…* ob. cit., p. 188.

42 Vid. A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, ob. cit., p. 81.

43 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Catálogo de Platería del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 1982, pp. 248–249, nº 96, il. 233. Según refiere este autor, la marca que ofrece la anilla del manípulo es: "A / …". De ser su marcador Antonio Mariano García, la cronología de esta pieza ha de retrasarse hasta agosto de 1826, fecha en que fue nombrado marcador de la ciudad de Toledo; vid. P. PEÑAS SERRANO, *El Convento de Jesús…* ob. cit., p. 188.

P–15, a, b y c. Juego de sacras

Lucas Suárez. – 1812–1813. – Plata en su color sobre alma de madera con algunos elementos sobredorados y sobrepuestos, fundida, relevada y cincelada; papel (?) manuscrito y pintado, cristal y terciopelo rojo. – Sacra central: 56 x 57,5 x 3 cm.; sacras laterales: 38 x 32,5 x 2,5 cm. – Tres marcas en el anverso de cada una de las sacras; de artífice (Lucas Suárez): "SUAREZ"; de marcador (Pedro Biosca): "BIOSCA"; y de localidad (ciudad de Toledo): "T" y "o" entrelazadas, sobre la fecha "9" (1809). – Estado de conservación: regular (algunos golpes).

Juego de sacras con marco de tipo pentagonal, perfilado internamente por una moldura mixtilínea; ésta queda flanqueada por sendas pilastras estriadas y, en la parte superior, frontón mixtilíneo; en los intersticios, una cruz de Santiago sobre medallón oval con resplandor de rayos rodeándola (parte superior), tornapuntas en *S* y hojas (sobre las pilastras) y flores (junto a las pilastras); una guirnalda de hojas y flores cae desde el vértice superior hacia los laterales, circundando buena parte del contorno. Tanto la cruz de Santiago como dos parejas de querubines que están a los lados de los rayos son piezas sobrepuestas, y destacan por estar sobredoradas. La base presenta una moldura a modo de basamento y, por debajo de ella, un motivo central de hojarasca simétrica y formas avolutadas que acaba en guirnaldas; éste aparece flanqueado por sendos pies en forma de greca cerrada sobre sí misma. Las hojas escritas con los textos preceptivos en latín (de la Consagración, del Evangelio de San Juan y del Lavabo) se realizaron adecuándose al diseño de las sacras, con marcos dorados de formas mixtilíneas y letras capitales en diferentes colores.

El pago por este juego a Lucas Suárez aparece documentado en el archivo de las religiosas, y se efectuó en 1813 junto con el desembolso de otras cantidades al platero, según se ha explicado. Ha de relacionarse su encargo con el de otras piezas conservadas por las Comendadoras: una cruz procesional (P–10), un juego de sacras (P–15) y el pie de un relicario (P–20), todas ellas elaboradas por Suárez y marcadas por Biosca con fecha de 1809.

La elección del repertorio decorativo de estas piezas resulta llamativa, y nos parece característica de buena parte de la producción toledana de finales del siglo XVIII y comienzos de la siguiente centuria; en éstas se combinan elementos arquitectónicos de gran empaque, tal vez de inspiración neoclásica, con otros motivos del mundo vegetal, algunos de ellos con cierto regusto barroco. A nuestro juicio, el diseño de Suárez para este juego no resulta especialmente afortunado en sus proporciones y su ejecución adolece de cierta tosquedad.

P–16, a, b y c. Juego de vinajeras y salvilla (lám. 3)

Salvilla: Manuel Ximénez. / Vinajeras: Lucas Suárez. – H. 1807. – Plata sobredorada torneada, moldeada y fundida. – Salvilla: 23,7 x 16,3 cm., y 3,5 cm. de alto. Vinajeras: 14 x 9 x 6,3 cm., pie de 5,5 cm. de diámetro. – Tres marcas en cada una



LÁMINA 3. Arriba: *MANUEL JIMÉNEZ / LUCAS SUÁREZ*. *Salvilla y vinajeras (h. 1807).* Abajo, izquierda: *ANÓNIMO TOLEDANO / LUCAS SUÁREZ*. *Relicario (h. 1760-1772 / 1809-1819).* Abajo, derecha: LUCAS SUÁREZ. *Corona (1817-1818). Monasterio de las Comendadoras de Santiago, Toledo.*

de las piezas. En la salvilla, en el anverso de su orilla: de artífice (Manuel Ximénez): "XIMZ"; de marcador (Pedro Biosca): "BIOSCA"; y de localidad (ciudad de Toledo): "T" y "o" entrelazadas con corona de tres puntas, sobre fecha ilegible. En las asas de las vinajeras: de artífice (Lucas Suárez): "SUAREZ"; de marcador (Pedro Biosca): "BIOSCA"; y de localidad (ciudad de Toledo): "T" y "o" entrelazadas con

corona de tres puntas, sobre la fecha "7" (1807). Burilada en el reverso de la orilla de la salvilla. – Estado de conservación: bueno. – Bib.: REVUELTA TUBINO (dir.), t. I, p. 79.

Jarritas de cuerpo aovado con molduras en la zona superior; ancho cuello de perfiles cóncavos, boca de perfil sinuoso y contorno moldurado con remate de iniciales enmarcadas por contorno sinuoso ("A" para la del agua y "V" para la del vino) en las tapas, ambas con charnela; pie circular con zona superior de perfil sinuoso que se eleva en el centro de forma troncocónica, moldurado y con peana cilíndrica; asa de perfiles angulosos, a manera de siete cerrado en forma cuadrada por arriba y a modo de tallo curvo por abajo.

Salvilla de forma oval, de borde continuo con pequeña moldura y orilla cóncava; de la orilla al asiento se repite la sección cóncava.

Manuel Ximénez realizó la salvilla y Lucas Suárez las jarritas, legalizando las tres piezas Pedro Biosca, en calidad de marcador de Toledo. Sabemos por Ramírez de Arellano que Suárez aprendió el oficio junto a Ximénez –seis años de aprendiz y diez como oficial en su taller–[44], por lo que no habría de extrañar una hipotética colaboración de ambos en este juego. Además, ya hemos explicado que Ximénez era tío de Biosca y que las Comendadoras conservan un cáliz de su mano, legalizado, asimismo, por su sobrino[45].

Hemos documentado el pago de hasta tres pares de vinajeras entre las cantidades consignadas a Lucas Suárez y a Justo Gamero, con fecha de 1813[46]. Sin embargo, no podemos asegurar que alguno de ellos sea el que ahora nos ocupa. Éste bien pudiera haber sido legalizado en 1807 y, posteriormente, haberse vendido a las monjas –entre dicha fecha y 1813–, pero, como venimos diciendo, es algo difícil de probar.

La severidad y el rigor geométrico de su adorno muestran, una vez más, la versatilidad y la evolución del arte de Lucas Suárez, que penduló desde lo rococó hacia las formas más sencillas y rigurosas del Neoclasicismo, como en este caso. De igual manera, la salvilla marcada por Manuel Ximénez ofrece un diseño sencillo, de formas geométricas y superficies lisas. El juego puede compararse con otras piezas toledanas del momento, como un juego de Manuel Joaquín Rodríguez (+ 1827) datado entre 1785 y 1797, algo anterior en su realización y en sus formas[47].

P–17, a, b y c. Juego de vinajeras y salvilla

Salvilla: Manuel García Reina. / Vinajeras: Manuel Ximénez. – H. 1760–1772. / H. 1807. – Plata en su color fundida, torneada, moldeada y cincelada. – Salvilla: 22,4 x 15,4 cm., y 2,5 cm. de alto. Vinajeras: 11,2 x 7,5 cm., pie de 5,2 cm. de diáme-

44 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio sobre la historia…* ob. cit., p. 368.

45 Véase la ficha P–3.

46 A tenor del documento, no es posible discernir si las piezas correspondían a Suárez, a Gamero, o eran de ambos.

47 Cfr. P. PEÑAS SERRANO, *El Convento de Jesús…* ob. cit., p. 187.

tro. – Tres marcas en cada una de las piezas. En el centro de la salvilla: de artífice parcialmente frustra (Manuel García Reina): "ML(…) / (…)"; de marcador (¿parcialmente frustra?) (José de la Casa): "CAS"; y de localidad parcialmente frustra (ciudad de Toledo): "T" y "o" entrelazadas (¿y coronadas?). A un lado de la boca de cada vinajera: de artífice (Manuel Ximénez): "XIM"; y al lado contrario, de marcador parcialmente frustra (Pedro Biosca): "BIOSCA"; y de localidad (ciudad de Toledo): "T" y "o" entrelazadas y coronadas, sobre la fecha "7" (1807). Tres buriladas en el reverso de la salvilla (en dos patas y en la orilla), y una burilada en cada asa de las vinajeras. Tres toscas inscripciones grabadas con letra cursiva (en el reverso de la salvilla y del pie de cada vinajera): "Sta Feé". – Estado de conservación: bueno.

Jarritas de cuerpo aovado; cuello de perfiles cóncavos, boca de perfil sinuoso y tapas con charnelas y remate en forma de figurilla fundida (una caracola para la del agua y un tallo de vid con racimo de uvas para la del vino); pie circular con zona superior de perfil sinuoso que se eleva en el centro de forma troncocónica, moldurado y con peana cilíndrica; asa de perfiles angulosos, a manera de siete acabado en tallo curvo en los extremos, y cantos acanalados.

Salvilla ovalada de contornos (formas conopiales, alternando curvas largas y cortas entre picos), con orilla moldurada y de curva continua hasta el asiento; apoya sobre cuatro patas de cuerpo avolutado soldadas a la orilla.

La interpretación del marcaje de la salvilla resulta algo problemática. A nuestro juicio, su autor ha de ser Manuel García Reina –o Reyna– (h. 1706–h. 1772), del que sólo se leería una parte de su marca personal ("ML(…) / (…)"), correspondiente a la abreviatura de su nombre. La marca "CAS" correspondería a José de la Casa, que fue marcador de Toledo entre 1754 y 1772[48]. García Reina inició su aprendizaje en Madrid, siendo discípulo de Juan López Sopuerta (+ 1742)[49]. Después se trasladó a Toledo, donde trabajó un trienio como oficial en el taller de Manuel Vargas Machuca (+ 1759)[50]. En enero de 1733 fue admitido en la cofradía de su gremio. Trabajó para diversos templos y conventos de la ciudad (la catedral, San Miguel, San Pedro, San Vicente, la Magdalena, San Juan Bautista, San Román, Santo Tomé y San Nicolás; Santa Clara, Santo Domingo el Real, Santa Úrsula o San Clemente) y de su Archidiócesis (p. ej., parroquias de Mascaraque, Los Yébe-

48 Para este último platero, véase la ficha P–20.

49 Al parecer, en Madrid López Sopuerta fue marcador de Villa (1716–1726, ¿marca de 1716?), después marcador de Corte (1726–1731, marca con fecha de 1726) y nuevamente de Villa (1733–1742, marca con fecha de 1733); además, en 1724 fue nombrado platero de la Real Casa, cargo que ostentó hasta su fallecimiento, en diciembre de 1742. Vid. F.A. MARTÍN, *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, Patrimonio Nacional, 1987, pp. 380 y 402; A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, ob. cit., p. 143; P. PEÑAS SERRANO, "El platero toledano…" ob. cit., p. 146, nota 13.

50 Importante artífice toledano, hijo de un filigranero del mismo nombre y padre de Manuel Timoteo; R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio sobre la historia…* ob. cit., pp. 376–377; J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería" ob. cit., p. 128.

nes, Huecas y Orgaz)[51]. Más fácil es la lectura de las marcas de las vinajeras, que corresponden a Ximénez (artífice) y a Biosca (marcador), con 1807 como fecha de legalización.

El modelo de vinajeras, muy frecuente en el área toledana y madrileña, se vincula tipológicamente a realizaciones de mediados del Setecientos, pero los volúmenes y las superficies están tratados con una sencillez y geometrización propias de lo neoclásico. Para observar la evolución que experimentó este tipo de objetos en las zonas referidas, resulta muy ilustrativa la comparación con piezas anteriores y coetáneas[52]. La salvilla también está diseñada con superficies lisas, empleando un modelo muy habitual entre las décadas de 1750 y 1780 (forma ovalada de contornos), aunque, en este caso, creemos que la razón de esta sencillez decorativa pudiera estribar en que se tratara de una pieza menor, poco ambiciosa, para facilitar su venta en el mercado toledano. No obstante, nos parece una obra de gran elegancia y corrección. De García Reina se han publicado dos salvillas, si bien no hemos tenido ocasión de verlas[53], por lo que aún no podemos hacer ninguna apreciación tipológica.

En definitiva, la diferencia estilística y cronológica –según las marcas– entre la salvilla y las jarritas indicarían que, en realidad, no nos encontramos ante un verdadero conjunto realizado *a juego* en el mismo tiempo, sino ante la adaptación de objetos diversos por parte de la comunidad en función del uso y las necesidades de un momento determinado.

P–18, a, b y c. Juego de vinajeras y salvilla

Salvilla: Manuel García Reina. / Vinajeras: Justo Gamero. – H. 1760–1772. / H. 1813. – Plata en su color fundida, torneada, moldeada y cincelada. – Salvilla: 22 x 15,8 cm., y 2,5 cm. de alto. Vinajeras: 11,5 x 7 cm., pie de 4,6 cm. de diámetro. – Tres marcas en el anverso de la orilla de la salvilla: de artífice parcialmente frustra (Manuel García Reina): "(…) / REYNA" (con N invertida); de marcador (José de la Casa): "J.CAS"; y de localidad parcialmente frustra (ciudad de Toledo): "T" y "o" entrelazadas y, sobre ellas, corona con cruz. En el asa de la vinajera del vino: de artífice (Justo Gamero): "J / GAMERO". Una burilada en el reverso de la salvilla,

51 Sobre este artífice, proporciona las primeras noticias R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio sobre la historia…* ob. cit., p. 268 y *Catálogo de los artífices…* ob. cit., pp. 110–111. Por supuesto, también remitimos al exhaustivo trabajo –y más reciente que conocemos– de P. PEÑAS SERRANO, "El platero toledano…" ob. cit., pp. 145–174; en éste se recoge toda la bibliografía anterior, además de numerosas piezas y documentos inéditos.

52 Por ejemplo, pueden verse las vinajeras de Juan Ezquerra (+ 1794) y de José Larreur (1757–antes de 1825) de los monasterios de la Visitación y San Ildefonso de Madrid (ambos pares datados en 1788), aún ancladas en lo rococó, otras del toledano Manuel Joaquín Rodríguez conservadas en el convento de Jesús y María de Toledo (de 1785–1797), neoclásicas pero con un resabios rococós en las asas, y las realizadas en 1806 por Joaquín Manrique (+ 1823) para la iglesia de Getafe (Madrid), piezas de excepcional calidad que se adscriben en la estética neoclásica; vid. J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y lucimiento…* ob. cit., pp. 188–191, 212–213, cat. nº 72, 73 y 84; P. PEÑAS SERRANO, *El Convento de Jesús…* ob. cit., p. 187.

53 P. PEÑAS SERRANO, "El platero toledano…" ob. cit., pp. 158, 160, 163, nº 9, y 164, nº 14.

junto al marcaje. Inscripción grabada con letra cursiva (en el reverso de la salvilla y en el pie de cada vinajera): "Sta Fé". – Estado de conservación: bueno.

Jarritas de cuerpo aovado; cuello de perfiles cóncavos, boca de perfil sinuoso y tapas con charnelas e inicial grabada en cada una de ellas ("A" para la del agua y "V" para la del vino); pie circular con zona superior de perfil sinuoso que se eleva en el centro de forma troncocónica, moldurado y con peana cilíndrica; asa de perfiles angulosos, en forma de siete cuyos extremos acaban en tallo curvo.

Salvilla ovalada de contornos prácticamente idéntica a la anterior (P–17c), por lo que omitimos repetir su descripción.

De nuevo nos encontramos ante una salvilla realizada por Manuel García Reina, de cuya marca ahora sólo se lee el segundo apellido ("(…) / REYNA")[54], y legalizada por José de la Casa. Este hecho y la total semejanza de ambas piezas (P–17c y P–18c) nos inducen a pensar que las dos fueron encargadas y/o compradas para el servicio de las religiosas al mismo tiempo; además, el reverso de ambas fue grabado de manera burda, junto a las jarritas, para indicar su propiedad. La presencia de esta segunda obra también nos permite corroborar la autoría de la primera.

Las vinajeras, realizadas por Justo Gamero, son semejantes a las anteriores (P–17a y b), con la única diferencia del adorno de las tapas –en este caso, sin figurillas y con letras grabadas– y un diseño de asas algo más sencillo. El pago al platero en 1813 junto a otras piezas encargadas a Lucas Suárez podría relacionarse perfectamente con estos objetos. Y, ligado a ello, cabría preguntarse si aquél empleó como modelo las referidas vinajeras de Manuel Ximénez.

P–20. Relicario (lám. 3)

Anónimo toledano. / Lucas Suárez. – Sol: h. 1760–1772. / Pie: 1809–1819. – Plata en su color fundida, relevada y cincelada; medallón–relicario de plata sobredorada y doble cristal (?), con hueso sobre tela encarnada, papel manuscrito ("S – Iacobi Maj. Ap.") y decoración menuda en su interior (hilos metálicos dorados en forma de tornapuntas), todo ello lacrado por detrás. – 37 x 17,5 cm.; pie de 13,8 cm. de diámetro. – Dos marcas en un rayo del sol; de marcador (José de la Casa): "J.CAS"; y de localidad (ciudad de Toledo): "T" y "o" entrelazadas y coronadas. Burilada en un rayo. Y tres marcas en el pie; de artífice, parcialmente frustra (Lucas Suárez): "(S)UAREZ"; de marcador, parcialmente frustra (Pedro Biosca): "(B)IOSCA"; y de localidad (ciudad de Toledo): "T" y "o" entrelazadas, sobre la fecha "9" (1809). – Estado de conservación: bueno. – Bibl.: PÉREZ MARTÍNEZ (1982), pp. 48 y 72.

Relicario de sol con marco de diseño asimétrico formado por rocalla y torna-

54 La marca completa de este artífice era "ML· / REYNA" (con "N" invertida), y aparece reproducida en A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, ob. cit., p. 81, y en P. PEÑAS SERRANO, "El platero toledano…" ob. cit., pp. 155 y 166, figs. 1 y 2.

puntas en *C* y en *S* con corona real en la parte superior y querubín en la inferior; todo ello rodeado por haces de rayos asimétricos. Contiene una reliquia ósea que, según la inscripción que la acompaña, pertenece al apóstol Santiago; se encuentra en un receptáculo en forma de medallón oval con moldura de plata sobredorada con decoración menuda de contario, frutillas y tornapuntas; su interior ofrece también cierta decoración (fundamentalmente, tornapuntas doradas), rodeando la reliquia. Astil en forma de columna dórica con sendas molduras de sogueado en el capitel y bajo el fuste. Pie circular con molduras y contario en la parte superior, cuerpo que se eleva en el centro en forma troncocónica decorado con gallones, corona de hojas de laurel y peana cilíndrica con una pequeña cruz de Santiago grabada.

Resulta una obra interesante por el acentuado contraste entre el sol, de diseño rococó, y su soporte (astil y pie), cuyo diseño entronca con las formas neoclásicas. A esta evidencia, que salta a la vista, se une en diferente marcaje que observamos en cada una de estas partes: "J.CAS" (José de la Casa) junto a la marca de localidad en el sol y en el pie "(S)UAREZ" (Lucas Suárez) junto a la marca de Pedro Biosca y de la ciudad de Toledo fechada en 1809. La cronología del sol ha de situarse unas décadas antes, entre 1760 y 1772, período en el que, al parecer, José de la Casa utilizó su segunda marca conocida como marcador de Toledo[55]. Todo ello nos lleva a considerar que el relicario fuera compuesto empleando dos piezas realizadas en momentos diferentes, hecho que explicaría la llamativa diferencia de estilos. Si así fuera, el relicario quizá podría relacionarse con los pagos referidos en la documentación a Lucas Suárez en 1813 por diferentes composturas de varias piezas del culto y servicio de la iglesia, y, en cualquier caso, de nuevo testimonia el trabajo de este platero para las Comendadoras, elaborando y adaptando el pie de este relicario a la pieza rococó precedente.

María Pilar Pérez Martínez ya publicó esta obra, aunque sus apreciaciones han quedado desfasadas a la luz de la investigación actual. Asimismo, hemos de apuntar que no hallamos rastro alguno de la inscripción que refería en ella, la cual indicaría –siempre según dicha autora– que procedía de la parroquia toledana de San Salvador[56].

---

55 Así lo explica P. PEÑAS SERRANO, "El platero toledano…" ob. cit., pp. 157 y 159. Además de las marcas referidas por este autor (ibídem, pp. 157, 159 y 161–165), existe noticia precisa de una salvilla fechada en 1754 (marca personal de marcador "J. / CASA" sobre fecha "54"), obra de Manuel García Reina; cfr. A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, ob. cit., p. 81. También, en una antigua publicación se refiere un copón con su marca y fechado en 1758 (?); Catálogo de la *Exposición de orfebrería…* ob. cit., p. 87, nº 62. De la Casa fue aprendiz y oficial en el taller de Antonio Sánchez de la Fuente, ingresando en la Cofradía de San Eloy en enero de 1745; R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio sobre la historia…* ob. cit., p. 239. Se conocen otras piezas que llevan su marca: un copón y un incensario de los conventos toledanos de San Antonio y de San Pablo (el último, erróneamente asignado a un desconocido Juan de la Casa) y una bandeja en colección particular; M.P. PÉREZ MARTÍNEZ CAVIRÓ, ob. cit., pp. 49, 66, 68–69 y 100, lám. 26; A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, ob. cit., p. 81.

56 M.P. PÉREZ MARTÍNEZ CAVIRÓ, ob. cit., pp. 48, 72, nº 109, y 99, lám. 25. Es muy probable que se trate de un error de la autora, que también cita una inscripción idéntica para un incensario de la iglesia toledana de Santo Tomé; ibídem, p. 49.

P–28. Corona (lám. 3)

Lucas Suárez. – 1817–1818. – Plata en su color fundida, relevada, picada y cincelada. – 22,5 x 20,5 x 13,3 cm. de diámetro de la base. – Tres marcas en la base; de artífice (Lucas Suárez): "SUAREZ"; de marcador parcialmente frustra (Pedro Biosca): "(B)IOSCA"; y de localidad (ciudad de Toledo): "T" y "o" entrelazadas, sobre la fecha "9" (1809).

Corona de una imagen para vestir de la Virgen. Presenta aro cilíndrico moldurado. Crestería con zona inferior picada y, por encima, motivos vegetales calados, formada por flores, guirnaldas de hojas y ramos de palma entrelazados, estos últimos en correspondencia con el arranque de cada imperial. Seis imperiales de contornos recortados, decorados con cadenas de ochos calados y florecillas en los intersticios. El remate es de cruz latina con rayos en los ángulos sobre bola.

Nuevamente, se trata de una pieza hecha por Lucas Suárez que legalizara Biosca con la marca de 1809. Será, seguramente, una de las "dos coronas de plata nuevas para dos efigies de Nuestra Señora" que las religiosas pagaron al platero en 1818.

El repertorio utilizado y su factura son característicos de Suárez, como se puede apreciar en otras obras del ajuar que estudiamos. No ofrece especial riqueza, ni novedades significativas.

Sobre los últimos años de vida de Hernando de Ballesteros el Mozo

ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ
Universidad de Sevilla

Ya hace algunos años que tuvimos ocasión de publicar una monografía dedicada a una de las familias de plateros más importante en el devenir histórico del renacimiento sevillano, los Ballesteros. En la misma, abordamos de manera pormenorizada la biografía y también el quehacer artístico de sus dos figuras más singulares y que, sin duda, representan lo mejor del pleno renacimiento y del primer manierismo escultórico de la plata sevillana: el iniciador de esta saga Hernando de Ballesteros el Viejo y su primogénito y homónimo Hernando de Ballesteros el Mozo[1]. En investigaciones posteriores descubrimos nuevos datos que nos permitieron completar y enriquecer sus biografías, creyendo, por nuestra parte, que ya estaba prácticamente todo dicho al respecto[2]. Nuestra sorpresa fue cuando, recientemente, haciendo una investigación paralela, hemos descubierto varios documentos que nos permiten reconstruir y esclarecer uno de los puntos que habían quedado más en la sobra en la biografía del segundo de nuestros protagonistas. Nos referimos a los últimos años de vida de Hernando de Ballesteros el Mozo o Narváez, que es como pasa a ser denominado en la mayor parte de las noticias de este periodo[3]. Por ello, nos hemos decidido a completar

1 A.J. SANTOS MÁRQUEZ, *Los Ballesteros. Una familia de plateros en la Sevilla del Quinientos*. Sevilla, 2007.

2 A.J. SANTOS MÁRQUEZ, "Addenda a la biografía de los Ballesteros: nuevas aportaciones documentales". *Laboratorio de Arte* nº 24 (2012), t. I, pp. 171–185.

3 En la documentación, hasta la muerte de su padre, siempre utilizó el apelativo de El Mozo, con una clara finalidad de diferenciarse de su progenitor, del mismo nombre y apellido. Tras el fallecimiento de este último en 1579, sólo utilizará su hombre y primer apellido hasta, como hemos dicho, este último periodo que vamos a tratar a continuación en el que comienza también a emplear el apellido materno Narváez.

definitivamente dicha biografía con estas nuevas aportaciones, que permiten ratificar hipótesis y aclarar definitivamente qué fue del final de aquel que había sido el principal orfebre de la ciudad, especialmente durante la década de 1580.

Como ya tuvimos ocasión de argumentar, este platero era el mayor de varios hermanos y el que heredó el taller del orfebre castellano y afincado en Sevilla, Hernando de Ballesteros el Viejo. Si bien su actividad comienza ya en la década de 1570, no será hasta la muerte de su padre, en 1579, cuando Ballesteros el Mozo se convierta en el más reputado artífice de la ciudad, rivalizando en importancia con un joven Francisco de Alfaro y codeándose con otros orfebres destacados a nivel nacional, concretamente con los afamados Juan de Arfe y Francisco Merino. Sin lugar a dudas, con el primero protagonizó uno de los hitos más sobresalientes de su carrera, el de participar en la hechura de la gran custodia de asiento de la Catedral de Sevilla, del que dimos a conocer su contrato y con el que debió afianzarse en su estética del manierismo escultórico y recargado que también practicaba el vallisoletano en estos años[4]. No obstante, el avance hacia el manierismo geométrico proyectado por Merino y prolongado en Sevilla con la obra de Francisco de Alfaro fue ganando terreno y, pronto, a pesar de su privilegiada posición, y posiblemente por una incapacidad en adaptarse a esos nuevos gustos estéticos, Hernando comenzó a perder el protagonismo de antaño y por lo tanto su preeminencia en la plástica orfebre de la ciudad[5]. Y así llegó a los primeros años de la década de 1590, momento en el que se le plantea una oportunidad clara de prosperar en otras tierras, y es en este punto en el que nos quedamos en su día dentro de la incertidumbre y la hipótesis, sin saber realmente a ciencia cierta, lo que sucedió a partir de 1593, cuando es suplantado por Francisco de Alfaro en el cargo de platero de la Catedral hispalense[6].

Pues bien, en su momento, expusimos la posibilidad de una marcha a las Indias junto a su hermano y también platero Juan de Ballesteros Narváez, el cual había emigrado al virreinato del Perú en 1564, convirtiéndose en un potentado minero en la villa boliviana de Potosí[7]. Y así lo tuvimos a bien considerar tras descubrir una serie de informaciones, concretamente del año 1596, en las que nos alertaban de la presencia de nuestro protagonista en la referida villa imperial, suplantando a su hermano en el cargo de ensayador que ostentaba en la ceca[8]. Igualmente, Sancho Corbacho había localizado la referencia de un personaje homónimo que se hallaba en Indias en 1603, identificándolo con el platero sevillano[9]. Pero lue-

4 A.J. SANTOS MÁRQUEZ, *Los Ballesteros…* ob. cit., pp. 156–157, 217–224, en el documento 26 se transcribe dicho contrato donde dimos a conocer como Ballesteros el Mozo había participado en la hechura de un tercio del total de la custodia, principalmente elementos arquitectónicos.

5 M.J. SANZ SERRANO y A.J. SANTOS MÁRQUEZ, *Francisco de Alfaro y la renovación de la platería sevillana de la segunda mitad del siglo XVI* (en prensa).

6 J.M. PALOMERO PÁRAMO, "La platería de la Catedral de Sevilla", en J.M. BENJUMEA (coord.), *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1991 (segunda edición), p. 581.

7 L. ROMERA ILURERA y C. GALVIS DÍEZ, *Catálogo de pasajeros a Indias durante los siglos XVI, XVII y XVIII.* Sevilla, 1980, nº 3106.

8 A.J. SANTOS MÁRQUEZ, *Los Ballesteros…* ob. cit., p. 168.

9 A. SANCHO CORBACHO, *Orfebrería sevillana (siglos XIV al XVIII).* Sevilla, 1970, nº 50.

go se encontró el registro del sepelio de Hernando de Ballesteros en 1610 en el libro de defunciones de la parroquia de El Sagrario sevillano[10]. Ante estos datos, establecimos en su momento la hipótesis de una marcha durante unos años a tierras indianas y su posterior vuelta, basándonos en estos argumentos meramente referenciales y sin ninguna declaración documental evidente al respecto. Tras los descubrimientos en los protocolos notariales sevillanos, podemos hoy dar como ciertas las noticias anteriormente expuestas, tal y como a continuación pasaremos a comentar.

Para iniciar nuestro cometido, la primera cuestión sería preguntarnos el porqué de su marcha a las Indias. Realmente parecería incomprensible ante la situación tan privilegiada que tenía en Sevilla en 1593, si no tenemos en cuenta su ambición por prosperar y las esperanzas puestas junto a su hermano por encontrar un futuro prometedor en esas tierras de ultramar. Juan de Ballesteros Narváez tenía una posición privilegiada en el cerro rico de Potosí. Tras haber vivido unos años en la Ciudad de los Reyes, Lima, en la que se sabe había sido el primer particular proveedor de pastas de plata de su ceca en 1568, ya se encontraba trabajando como ensayador potosino en 1576[11], lugar a donde también se había trasladado la ceca limeña. Desde este momento y hasta su muerte en 1615, la producción de moneda de esta villa imperial tuvo la marca de Juan, basada en la inicial de su primer apellido, la B de Ballesteros[12]. Tal era el volumen de trabajo que soportaba la ceca de Potosí, en este periodo de descubrimiento de los yacimientos de plata y de organización de su explotación, que siempre el ensayador estuvo asistido en su labor por una serie de tenientes, algo que quedaba estipulado por el contrato que para ello Juan de Ballesteros había firmado el 21 de noviembre de 1591[13]. Sin duda, la experiencia en Sevilla de Hernando de Ballesteros como ensayador de su casa de la moneda desde 1591 a 1593, le valieron para incorporarse en la ceca peruana como asistente o teniente, incluso para ocupar el cargo de ensayador durante la ausencia de Juan, como ya comentamos, en 1596[14]. Pero a esta situación privilegiada en la ceca potosina, habría que añadir también la

10 M.J. SANZ, "Firmas, rúbricas y marcas de una familia de plateros sevillanos. Los Ballesteros". *Laboratorio de Arte* 1 (1988), pp. 97–115.

11 Sobre el dato de Lima ver E. DANGENT, "Lima: los vacilantes comienzos", en G. ANÉS y G. CÉSPEDES (coords.), *Las casas de moneda en los Reinos de Indias, Casas de fundación temprana*. Madrid, 1997, volumen II, p. 265. Su padre, Hernando de Ballesteros el Viejo, en su testamento de 1578, aún lo ubica en Lima, A.J. SANTOS MÁRQUEZ, *Los Ballesteros…* ob. cit., p. 210.

12 Ocupó el cargo de ensayador de la Ceca del Potosí desde el año 1576 hasta su muerte en 1615, exceptuando los años de 1586 a 1589, cuando fue reemplazado por Juan Álvarez Reinantes. E. DANGENT, "Potosí: de la fundación a la crisis del siglo XVII", en G. ANÉS y G. CÉSPEDES (coords.), *Las casas de moneda…* ob. cit., pp. 387–340. Asimismo, los cuños monetarios y las marcas de los ensayadores de la Casa de la Moneda en el Virreinato del Perú, se utilizaron para marchar la plata labrada en estas ciudades, como se ha comprobado en el caso de Potosí. C. ESTERAS, "Más interrogantes sobre el marcaje de la platería americana. "Los cuños monetarios"". *Anales del Museo de América* 8 (2000), pp. 29–43.

13 Ibídem.

14 A.J. SANTOS MÁRQUEZ, *Los Ballesteros…* ob. cit., p. 137; incluso se sabe que la marca como ensayador de la ceca era una H, tal y como también empleará como fiel contraste y marcador de plata. F.P. PÉREZ SINDREU, *La Casa de la Moneda de Sevilla. Su historia*. Sevilla, 1992, p. 146.

razón económica y de reconocimiento social de su hermano en la referida villa, a lo que sumado el halo mítico que rodeaba a las riquezas que manaban del cerro de Potosí, hacían muy atractiva esta emigración[15]. De hecho, Juan se había convertido en uno de los más importantes plateros de la villa imperial, poseía en propiedad varias vetas de plata en el cerro, a la vez que, como bien es sabido, las minas de Potosí ya estaban inmersas en el mito y la fama de riqueza y abundancia inagotable que la hacían ser una meta idealizada para todo emprendedor[16]. La idea de hacerse con una explotación argéntea similar a la de su hermano, de desarrollar su oficio, en una población en la que, según los cronistas de la época, el trabajo de la plata labrada estaba presente en todos sus rincones[17], y de recuperar en Perú el prestigio conseguido en su ciudad natal, pudieron estar detrás de las ilusiones que le llevaron a dejarlo todo y marcharse a tierras tan lejanas como desconocidas[18].

Por lo tanto, al arcaísmo artístico y pérdida de protagonismo en Sevilla antes aludido, unido a las ilusiones por conseguir riquezas, sin duda estuvieron detrás de su traslado a Potosí. No obstante, no fue una decisión definitiva, sino más bien el platero lo planteó como algo provisional, probablemente a la espera del cumplimiento o no de sus expectativas. Lo que nos alerta de este hecho, al menos en un principio, es la decisión de permanencia de su esposa en Sevilla. Si la situación hubiese sido perentoria y hubiese existido una necesidad imperiosa de buscar un nuevo rumbo a sus vidas, no hay la menor duda que Ana de Illescas le hubiese acompañado, tal y como lo hacían tantos otros en esas condiciones; algo además que podría ser comprensible si tenemos en cuenta que había fallecido su hijo Francisco, posiblemente poco tiempo antes de esta decisión paterna, lo cual hizo mucho más dura para Ana la ausencia de su marido[19]. Una muerte que tam-

15 P. QUEREJAZU, "Potosí. Un campamento minero en torno a un cerro de plata", en C. LOPEZOSA (coord.), *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*. Madrid, 1999, pp. 165–177.

16 Hay numerosas referencias a su actividad como platero, aludiéndose a su persona como uno de los oficiales más importantes de su tiempo. Concretamente se conocen los siguientes datos: en 1587 entregó dos candelabros para el convento de San Francisco de esta villa imperial, en 1589 una lámpara para la cofradía sacramental de la Iglesia Mayor y en 1608 labró unas andas para este mismo templo. Además en su taller tenía varios aprendices, el indio Francisco Poma que entró a aprender el oficio en 1588 y Pedro Sánchez Montañez al año siguiente. M. CHACON TORRES, *Arte Virreinal en Potosí*. Sevilla, 1973, p. 285. Además, se sabe que tenía en posesión varias vetas de plata del cerro de Potosí, lo que lo colocaba en una situación muy privilegiada entre los oficiales de la época. A.J. CUNIETTI–FERRANDO, *Historia de la Real Casa de la Moneda de Potosí durante la dominación hispánica, 1573–1825*. Buenos Aires, 1986, volumen 1, p. 88.

17 Su trabajo ya era conocido en Perú. Concretamente hacia 1580 había enviado un retablo de plata con la representación del Nacimiento de Cristo (creemos un monumental portapaz), a Lima, que fue cobrado por su hermano Juan. A.J. SANTOS MÁRQUEZ, "Addenda…" ob. cit., p. 177. También para el mismo virreinato, aunque para la ciudad panameña de Nombre de Dios, conocemos su compromiso de hacer unas andas procesionales en 1588. A.J. SANTOS MÁRQUEZ, *Los Ballesteros…* ob. cit., pp. 133–134.

18 Sobre las referencias históricas a la riqueza de Potosí y el desarrollo de su minería y platería ver F. STASTNY, "Platería Colonial, un trueque divino", en J. TORRES y V. MUJICA (coords.), *Tradición y sentimiento en la platería peruana.* Córdoba, 1999, pp. 126–134.

19 De hecho, las únicas referencias tenidas de su hijo son las de su primer testamento de 1581, donde decía que tenía 15 años, por lo que había nacido en 1566, y los documentos que lo sitúan en 1586

bién puede estar detrás de la desesperanza generada en nuestro protagonista ante la falta de sucesión generacional en su taller, tal y como había sucedido con su padre y con otros muchos profesionales del gremio[20]. Cuanto más en la familia todos los que habían trabajado en la profesión habían fallecido, como su cuñado y platero de oro Bartolomé Gaitán de Espinosa, casado con su hermana María y de cuyo matrimonio habían nacido varios hijos, de los cuales sólo conocemos la continuidad en el oficio de Alonso de Espinosa, establecido en el Virreinato de Nueva España, ya que su hermana Gregoria, se desposó por poderes en 1586 con el capitán Hernando de Vargas Machuca y marchó seguidamente a Perú[21]. También Juan García Bejarano, orfebre sevillano y marido de su hermana Elvira, había fallecido sin descendencia hacía bastante tiempo[22]. Por lo tanto, la línea sucesoria y familiar de su oficio se acababa en su persona, lo que unido a la edad avanzada tanto de él como de su esposa para tener más descendencia, hacían sin duda de esta situación otra razón de peso para aventurarse a hacer las Américas.

Lo cierto es que a finales del año 1593 embarcó rumbo a las Indias, y más concretamente a la villa imperial de Potosí. Allí, las referencias que tenemos son pocas y ya las hemos expuesto anteriormente, localizando novedades documentales como es lógico de su esposa en Sevilla, la cual, lo primero que hace tras su ausencia, será trasladarse de vivienda, posiblemente a una propiedad menos costosa, ya que, según se desprende de informaciones más tardías, su marido marchó con una deuda con el cabildo catedralicio por la casa que tenía de por vida en la calle de las Gradas, heredados dichos derechos de su padre[23]. Así lo creemos cuando, tres años más tarde, la encontramos avecindada en la collación del Salvador, donde habitará durante toda la estancia de su marido en las Indias, ya que, al menos, no tenemos noticias de la intención de ésta por reencontrarse con Hernando en esas tierras, quizás porque la prosperidad prometida no fue como lo habían imaginado[24]. Aunque tampoco son muchas las referencias sobre Ana, las tenidas nos delatan que intentó gestionar los negocios sevillanos de su esposo, y también que tuvo un evidente deseo de solucionar una situación económica no muy estable. En este sentido, por ejemplo, en 1596, recibía un poder de Luis de Herrera para que pudiese cobrar unas deudas que compartía con su marido por valor de 106 reales, y que seguramente estos dineros

y 1591, junto a su padre. A partir de este momento se le pierde la pista y ya no se vuelve a mencionar en las dos últimas cartas testamentarias de 1593 y de 1610, por lo que debió fallecer hacia 1592.

20 Caso por ejemplo también de Diego de Alfaro, sucedido por Francisco y éste a su vez por sus sobrinos Francisco de Alfaro y Oña y Juan de Ledesma. Igualmente Juan Tercero fue sucedido en su taller por su hijo natural Miguel Tercero. M.J. SANZ y A.J. SANTOS, ob. cit., A.J. SANTOS, "Aspectos biográficos y producción artística del platero Juan Tercero (h. 1530–1580)", en J. RIVAS (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009, p. 772.

21 A.J. SANTOS MÁRQUEZ, *Los Ballesteros…* ob. cit., pp. 168–170; "Addenda…" ob. cit., p. 180. Sobre Alonso de Espinosa consultar C. ESTERAS, "Presencia de andaluces en la platería novohispana (siglos XVI al XVIII)", en J. PANIAGUA y N. SALAZAR (coords.), *La plata en Iberoamérica. Siglos XVI al XIX*. León, 2008, pp. 298–299.

22 A.J. SANTOS MÁRQUEZ, *Los Ballesteros…* ob. cit., pp. 171–172.

23 Sobre la casa, tienda y propiedades de los Ballesteros ver Ibídem, pp. 46–47.

24 A.J. SANTOS MÁRQUEZ, "Addenda…" ob. cit., p. 181.

le sirvieron para poder subsistir en soledad[25]. Con esa misma finalidad recaudatoria, Ana había depositado dos piezas de plata para su venta, concretamente una lámpara y una cruz, en la tienda de Pedro de Zubieta en 1601[26].

Parece que Hernando en cierto momento pudo prosperar en Potosí, aunque sólo tengamos el dato de su asistencia en la ceca. Y ello repercutió en la economía de su esposa, pues, en 1604, cobraba un préstamo que había realizado su marido en esa villa, sintomático de que las cosas le iban mejor. Lo hacía a Jerónimo de Herrera, un platero de oro que administraba los bienes de otro orfebre, Juan Francisco de Herrera, su sobrino y que estaba igualmente en Perú. Allí, Ballesteros le había prestado 125 ducados en marzo de 1603 con la promesa que le serían devueltos en Sevilla, y eso era lo que ahora hacía Ana, la cual los recibía de buen grado[27]. Con este dinero y con otros ahorros sin duda provenientes de distintas ganancias indianas, al año siguiente, concretamente el 2 de junio de 1605, pudo comprar un tributo a Antonio de Frías Verdugo, por valor de 26.785 maravedíes anuales que se cargaban en el almojarifazgo de Indias y las alcabalas del Ayuntamiento de Sevilla. Este tributo era parte de otro que perteneció a Isabel de Robles, esposa de Juan de Frías, quien a su vez, lo cedió al aludido Antonio de Frías, el cual vendía ahora esta parte de las rentas del tributo inicial por valor de 1.000 ducados[28]. Por lo tanto, en estos años, Ana pudo ahorrar lo suficiente para adquirir este seguro de vida, especificando en dicha escritura que lo adquiría sin licencia ni poder alguno de su marido, autorizándolo para ello el asistente de la ciudad. Una manera de subsistir que fue bastante habitual en la época, y que otros también optaron por este camino cuando la edad les impedía ejercer sus oficios o pretendían adquirir un estatus más elevado, como sucedió con Francisco de Alfaro[29].

Pero desde esta compra y el regreso de su esposo del Perú no debió transcurrir mucho tiempo. Aún en 1605 hay referencias sobre él en la ceca potosina y en marzo de 1607, Hernando de Ballesteros Narváez reaparece en Sevilla. Es curioso cómo en la documentación a partir de ahora recupera el apellido materno, tal y como lo había utilizado su hermano en Potosí. Un regreso que claramente no fue como él hubiese querido hacerlo a la ciudad que le vio nacer. Y lo creemos así, pues lo primero que hace es recuperar los 1.000 ducados de oro que su esposa había invertido en el tributo y venderlo a Gabriel Díaz[30]. Este hecho delata que es más que probable que regresase sin las riquezas prometidas y sí con unas necesidades dinerarias urgentes que le hicieron recuperar dichos ducados y emplearlos en sus acuciantes deudas. Y prueba de ello es el compromiso que plantea en una escritura fechada en junio de este mismo año, por la cual se obligaba a dar al deán y cabildo catedralicio,

25 AHPSe. SPNSe. Legajo 10843, oficio 17, libro 3º de 1596, f. 410r–v.

26 A.J. SANTOS MÁRQUEZ, "Novedades sobre la vida y la creación artística de Pedro de Zubieta". *Atrio* 15–16 (2009–2010), pp. 118–119.

27 AHPSe. SPNSe. Legajo 1132, oficio 2, libro 1º de 1604, f. 207r.

28 AHPSe. SPNSe. Legajo 16159, oficio 23, libro 3º de 1605, ff. 204r–208r.

29 M.J. SANZ y A.J. SANTOS, ob. cit.

30 AHPSe. SPNSe. Legajo 7926, oficio 13, libro 2º de 1607, ff. 123r–126r.

los 23.374 maravedíes que Hernando adeudaba por las 250 gallinas de la renta anual por las casas que tenía de por vida en la calle de las Gradas, comprometiéndose a ser su fiador el platero Miguel Sánchez[31]. Tras este pago, regresa el matrimonio a la collación de Santa María, a la referida calle de las Gradas, posiblemente a esta misma propiedad, la cual ahora pertenecía al platero catedralicio Juan de Ledesma Merino, al que entregaba anualmente 31.000 maravedíes de renta, tal y como declarará en su testamento. Sin duda, en esta decisión hay una intención de volver a ejercer el oficio en el mismo lugar donde en tiempos pasados había florecido su arte y el de su familia.

Después, son pocas las referencias al matrimonio, hasta que en 1610 la enfermedad haga que Hernando de Ballesteros fuera consciente de que su final estaba cerca y que era necesario testar, y ahora ya de manera definitiva[32]. Y realmente será este documento, fechado el 19 de noviembre de 1610, una pieza clave para entender lo que sucedió en la vida del envejecido platero y con ello poder cerrar este capítulo de su biografía[33]. Antes de este testamento había redactado otros dos que sepamos hasta el momento: uno en 1581, muy extenso, rico en pormenores y donde se evidenciaba el gran momento profesional que vivía, y otro en 1593, meramente referencial para que, en caso de algún incidente durante su viaje y estancia en Indias, sus herederos pudieran tener clara sus últimas voluntades[34]. Pero lo importante de este testamento y lo que le diferencia de los anteriores, es que sí contamos con un inventario de bienes, que se inserta en el mismo y que completa aún más la información sobre la situación económica y profesional del platero en estos últimos tiempos. Unas circunstancias que aún se hacen más evidentes si tenemos a bien compararlo con los otros dos, fundamentalmente con el primero.

Iniciando pues este análisis, como es costumbre en estos documentos, el testamento lo inicia con las correspondientes declaraciones y jaculatorias para la salvación de su alma y con el establecimiento de su funeral y entierro en la tumba familiar ubicada debajo del coro de la iglesia del Convento Casa Grande de San Francisco, donde también se debía decir una misa de réquiem cantada por diáconos, con su res-

31 AHPSe. SPNSe. Legajo 7928, oficio 13, libro 4º de 1607, ff. 291v–292v.

32 Tan sólo hemos localizado informaciones secundarias en varios documentos: un poder dado a Francisco Morón y a Francisco López, procuradores y vecinos de Málaga, el 21 de abril de 1608, para que lo representasen en los litigios tenidos con el licenciado Ginés Amate de la Borda, AHPSe. SPNSe. Legajo 10876, oficio 17, libro 3º de 1608, ff. 72v–73r. El 15 de octubre del mismo año, como albacea de Catalina Pérez, ordena el inventario de sus bienes, y varios días después procede a la venta de los mismos. AHPSe. SPNSe. Legajo 10877, oficio 17, libro 4º de 1608, ff. 950r–952v, 999r–1002r. Asimismo aparece en una obligación y fianza otorgada el 19 de noviembre de 1609, por Ballesteros y Jerónimo de Sales de Lagarza, jubetero, para constituirse en fiadores y principales pagadores de Pedro Calderón y Catalina del Espíritu Santo en la adquisición de una casa, propiedad de la Catedral de Sevilla. AHPSe. SPNSe. Legajo 12653, oficio 19, libro 7º de 1609, ff. 365v–367r.

33 AHPSe. SPNSe. Legajo 10891, oficio 17 libro 6º de 1610, ff. 962r–967r, documento transcrito en el apéndice documental.

34 El testamento de 1581 lo dimos a conocer recientemente en "Addenda…" ob. cit., p. 176–178, y el segundo aparece recogido y transcrito en la monografía, aunque verdaderamente en él no se dice nada de su marcha a las Indias. *Los Ballesteros…* ob. cit., pp. 138, 233–234.

ponso, ofrenda y ser portado por los hermanos de la Paz, advirtiéndose que debía ser moderada en el gasto para no mermar en demasía su heredad. Muy diferente era la situación expresada en 1581, donde la ceremonia la quería mucho más pomposa y lujosa, con un alto número de clérigos y un coro formado por los niños de la Doctrina portando luces y cantando en la liturgia, tal y como correspondía a un oficial de su rango. Pero ahora, en 1610, la falta de numerario hacia poco factible este ceremonial, advirtiéndose incluso que no se podía hacer de otra manera que aquella que se disponía en esta cláusula. Evidentemente también ello se constata en las misas encomendadas por su alma recogidas en las siguientes cláusulas. En el primer testamento se relacionan más de cien misas por su alma y por la de sus familiares en diferentes capillas de la Catedral y en distintos conventos de la ciudad, reduciéndose ahora a veinte misas rezadas y a aquellas que estipularan como necesarias sus albaceas, limitándose como máximo a doce para con ello no mermar el reducido presupuesto. Algo parecido sucede con las limosnas que se destinaba a instituciones religiosas y de caridad, que reduce aquí a 2 reales para el Santo Sepulcro de Jerusalén y otros 4 para la cera del Santísimo Sacramento de la parroquia del Sagrario[35].

Vemos igualmente en el testamento como desaparecen las menciones a propiedades urbanas, agrícolas, servidumbre, esclavos, tributos e incluso a la fiesta instituida en memoria de su padre el día de la Purificación[36]. Además, con la renta de la mencionada casa donde habitaba, y que era propiedad del platero Juan de Ledesma, tenía problemas. Le adeudaba a su compañero parte del alquiler anual dado en gallinas y dineros, y por ello le había dado como señal y recordatorio un incensario y una naveta que le encargó la abadesa del monasterio de Santa Clara de Antequera y por el que había recibido 6 ducados para la plata y hechura. Una obra que no se conserva y que nos delata que aún mantenía abierta su tienda y taller en la calle de los plateros del siglo XVI, las Gradas de la Catedral. Sin embargo, bien es verdad que, si tenemos en cuenta la memoria que analizaremos posteriormente, los encargos que le llegaban no eran tan suculentos como los recibidos antaño, aunque le permitían mantenerse en activo e acrecentar en algo su maltrecha economía. Además esta vinculación con el sobrino político de Francisco de Alfaro no nos puede extrañar, ya que debieron conocerse cuando Ledesma se asentó en Sevilla hacia 1591[37]. La amistad entre las familias Alfaro y Ballesteros se remonta desde el mismo momento en que los primeros llegaron a Sevilla, en 1571, por lo que, probablemente al regreso de Hernando a esta misma ciudad, y ante la situación precaria en la que se encontraba, Ledesma tuviera en cuenta el pasado y le ayudara con este alquiler, tal y como ellos,

35 En el testamento de 1581 disponía un reparto más generoso de limosnas para la cera del Sagrario, el pan de los pobres de la Catedral, los niños de la Doctrina, las monjas acogidas, etc.

36 Concretamente, conocemos que tanto sus padres como él poseían esclavos y criados, además de propiedades urbanas que arrendaban continuamente y que constituían una fuente de ingreso importante para sus economías. Todo ello desaparecido en este testamento.

37 A.J. SANTOS MÁRQUEZ, "Juan de Ledesma Merino (h. 1572–1632), platero de la Catedral de Sevilla", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 505–524.

los Ballesteros, habían hecho con Diego de Alfaro y su hijo cuando vinieron desde Córdoba[38].

Además, él mismo declara que en este momento no tenía posibles, sólo una serie de prendas de plata en su taller y una serie de rentas y prestamos, quizás escasos para poder pagar a sus acreedores. Tanto es así que incluso ello se refleja en el comentario que hace en la cláusula referente a la dote de su esposa. Siempre la había tenido muy presente en sus anteriores testamentos, y ahora no iba a ser menos. En su declaración vuelve a mencionar los 1.200 ducados que le entregó en una obligación fechada en junio de 1560. Lo que le diferencia de las anteriores cartas testamentarias es que ahora no ponía tanto hincapié en su devolución y, como plantea en otra cláusula, dependería de los dineros que restasen de pagar sus deudas y por ello lo dejaba por escrito, para que lo tuviese muy en cuenta, pues le profesaba un gran amor y le rogaba que lo entendiera ante la difícil situación económica en la que se encontraban.

Así pues, sus deudas las quería afrontar con sus bienes y rentas que recoge en un memorial que a modo de inventario de bienes, tal como el propio Hernando declara, insertó en este mismo testamento. Si lo comparamos con los inventarios realizados en estos años por otros plateros bien posicionados y que conocemos, tales como los inventarios de Francisco de Alfaro y Oña y Pedro de Zubieta, ambos redactados en 1602, se evidencia con claridad de nuevo la relativa pobreza en la que vivía en sus últimos días[39]. En este caso, por deseo del propio Hernando, el inventario se centraba en las cosas de valor que podrían perfectamente valer para afrontar los pagos a sus deudores. Entre las piezas de plata destacaban las civiles, entre las que encontramos piezas para beber y de mesa como una taza cincelada, una tembladera pequeña, tres cubiletes (todos en blanco y dos dorados por dentro), dos barquillos (uno dorado y otro en blanco), un vaso dorado y con esmaltes propio de la época, un jarro de plata, una copa penada dorada, dos saleros (uno de tres piezas y dorado semejante a lo que será el taller, y otro de un solo recipiente con partes doradas), tres papelinas y cinco tenedores blancos[40]. También se cuentan tres pomitos perfumadores, uno dorado y los otros con estrías e igualmente dorados. Más escasa es la plata religiosa que se guardaba en su tienda. Concretamente dos cálices de peso aceptable (5 marcos, 3 onzas y 7 reales), una corona blanca, un Cristo con las escenas pasionarias (sin

38 M.J. SANZ SERRANO y A.J. SANTOS MÁRQUEZ, ob. cit.

39 A. J. SANTOS MÁRQUEZ, "La vida y la obra del platero Francisco de Alfaro y Oña (1572–1602)". *Laboratorio de Arte* 17 (2004), pp. 426–427, "Novedades sobre la vida…" ob. cit., pp. 119–120.

40 Para la comprensión del uso de estos recipientes en la época, consultar: M.F. PUERTA ROSELL, *Platería madrileña. Colecciones de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 2005. M. C. HEREDIA MORENO, "El patrimonio suntuario de los V duques del Infantado", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia, 2012, pp. 241–256. Entre las piezas más extrañas, está la denominada copa penada que era un recipiente para medir en forma de vasija o copa habitual en la época, por ejemplo, para medir aceite. F. BELTRAN CORTES, *Apuntes para una historia del frío en España*. Madrid, 1983, pp. 87–87. Los barquillos también aparecían en el testamento de Felipe II, haciendo alusión a que se trataba de recipientes panzudos con asas y peana para beber. L.S. IGLESIAS ROUCO, "Platería madrileña de los siglos XVII y XVIII en Burgos. Aportación a su estudio". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA* 55 (1989), nota 19.

duda pequeño pues pesaba 6 onzas y 5 reales), una cruz de plata con Crucificado de plomo y las insignias de la Pasión en el reverso, una cruz de metal con un Cristo y pie cuadrado dorado, además de dos guarniciones de cristal con sus remates en plata que pertenecían a un relicario, con un valor de 20 reales, y el cual lo tenía en su poder un tal Juan Manuel. Una pobreza que contrasta con tiempos pasados y con otros inventarios contemporáneos de plateros importantes, en los que se contabilizaban muchas más piezas y de más valor en las repisas de sus tiendas[41].

Tras esta relación, comienza a exponer los adeudamientos que tenían que cobrar sus albaceas. Afirma que aún tenía dineros por recibir de encargos anteriores a su estancia en las Indias. Concretamente, por ciertas cuentas de plata, el canónigo catedralicio Iñigo Villalobos, que había ya fallecido, le adeudaba aún 11.019 maravedíes, para lo cual instaba a que se le demandasen a su albacea, el chantre catedralicio don Antonio Pimentel. También requería al racionero Rojas, 3 ducados por una tembladera que le hizo antes de ir al Perú. Además, 100 reales que le debía Pablo de Ojeda, otros 84 reales el platero Pedro González, del que tenía como fianza un chambrote grande de restriñir[42], 50 reales de doña Andrea de Utía por unos paños de red, 100 reales adeudados por María de la O, esposa del platero Miguel Sánchez, por dos sortijas de oro que tenía aún en su poder, 13 reales del relator de la Casa de la Contratación don Francisco de Moscoso del resto de un trabajo, 30 reales adeudados por doña Agustina Ordóñez por un paño de repostero, 4 ducados debidos por Francisco Pardo, criado de don Juan de Céspedes, por un antiguo préstamo, y además, una deuda de sus años indianos, que debía entregarle su hermano Juan por valor de 300 reales, los cuales correspondían a un préstamo que hizo al capitán Juan de Caballos, y que había devuelto a su hermano. Asimismo, deja por escrito en dos ocasiones una obligación, escriturada el 24 de noviembre de 1609, que había firmado con el licenciado malagueño Ginés de Amate de la Borda, para que éste le entregase 5.000 reales en varios pagos. Dichos dineros procedían de otra deuda que tenía con el sevillano Antonio Cid, estante en Nueva España y que se había hecho cargo de ella el mencionado malagueño tras una serie de pleitos que finalmente nuestro platero había ganado[43].

Y en esta recaudación y venta de las prendas argénteas referidas ponía su esperanza Hernando de Ballesteros para poder salvar todas sus deudas, tanto la referida con Juan de Ledesma a cuenta del alquiler de su vivienda, como los 10 ducados que debía a Catalina Gómez y los dineros de la dote de su esposa, además de cuantas fueran apa-

41 Por ejemplo, en los inventarios de objetos de plata de Pedro de Zubieta y Francisco de Alfaro y Oña, ambos de 1602, se contabilizan unas 30 y 60 piezas respectivamente. A.J. SANTOS MÁRQUEZ, "La vida y la obra…" ob. cit., pp. 426–427, "Novedades sobre la vida…" ob. cit., pp. 119–120.

42 Chambrote es una especie de yunque o bigornia estrecha en forma de martillo, que sirve para dar forma a las planchas de metal. También en la documentación puede aparecer como escambroto, xambrot, jambrot, exambrot, aunque en este momento en Castilla se le denomina como aparece en el documento. A. SAN VICENTE, *La platería de Zaragoza en el Bajo Renacimiento, 1545–1599*. Zaragoza, 1976, t. I, p. 142.

43 Al menos eso es lo que se desprende del poder mencionado de 1608 para representarlo en las justicias malagueñas en los pleitos con el licenciado de la Borda.

reciendo tras su fallecimiento. Una labor ésta de ordenación de sus últimas voluntades que encomienda a sus albaceas, constituidos por su esposa, el presbítero Luis de Olivares, y sus compañeros Juan de Ledesma y Miguel Sánchez, alertando como dijimos de la difícil situación en la que se podía hallar Ana de Illescas, su heredera universal, ya que posiblemente su hacienda no podría ni siquiera liquidar la referida dote.

La muerte le llegó pocos días después. El vienes 26 de noviembre de 1610 se celebraba su sepelio en el convento de San Francisco, tal y como se recoge en el libro cuarto de defunciones de la iglesia del Sagrario, parroquia a la que pertenecía el difunto[44]. Creemos que todo lo dispuesto en el testamento se cumplió, al menos eso se desprende de su entierro, cuyos gastos supusieron la discreta cantidad de 14 reales, siguiendo los deseos de Hernando. Del resto de disposiciones no tenemos más información, como tampoco de lo que sucedió con su esposa, aunque imaginamos que por su edad, debió fallecer no mucho tiempo después y en una situación económica no muy diferente a la que se deja ver en el testamento de su marido.

Apéndice documental

Documento 1

1610, noviembre 19. Sevilla.

*Testamento e inventario de bienes de Hernando de Ballesteros platero de mazonería***.**

AHPSe. SPNSe. Legajo 10891, oficio 17, libro 6º de 1610, ff. 962r–967r.

"*En el nombre de Dios amen*

Sepan quantos esta carta de testamento vieren como yo Hernando de Ballesteros platero de maçoneria vecino de esta ciudad de Sevilla en la collacion de santa Maria estando enfermo del cuerpo y sano de la voluntad y en mi acuerdo y juicio y cumplida memoria tal qual Dios nuestro señor fue servido de me dar y creyendo como creo en el misterio de la Santísima Trinidad padre e fixo y espiritu santo tres personas y un solo Dios verdadero y en todo lo demas que cree e predica y enseña la santa madre iglesia catolica romana con fe y verdadero cristiano y temiendome de la muerte que es cosa natural a toda criatura humana y deseando poner mi anima en la verdadera salvación otorgo e conozco que hago y ordeno mi testamento en la // forma e manera siguiente

> *– Primeramente encomiendo mi anima a Dios nuestro señor que la hizo y crio y redimio por el precio infinito de su santa sangre y quanto su majestad fuere servido de me llevar desta presente vida mando que mi cuerpo sea sepultado en la iglesia del monasterio del señor san Francisco de esta ciudad y el dicho dia de mi entierro çiendo hora sino otro dia siguiente se diose por mi anima una misa de requiem cantada con diaconos reponso y ofrenda como es*

44 M.J. SANZ, "Firmas, rúbricas…" ob. cit., p. 99, doc. 2.

costumbre y se pague de mis bienes y mas diez misas resadas.

– Y en el dicho monasterio declaro que tengo una sepultura debajo del coro que tiene su lossa que lo declaro ser mia donde he de ser sepultado y lo estan mis padres.

– Y en quanto a la orden de mi entierro y pompa funeral la remito a mis albaceas y el beneficio que sea lo mas moderado posible y que le lleven // mi cuerpo los hermanos de la paz y se les de la limosna de costumbre y esto le entienda no pudiendo hacerse de otra manera.

– A las mandas acostumbradas se le de a cada parte medio real y dos reales al santo sepulcro de hierusalen y cuatro reales a la sera del santisimo sacramento del sagrario de esta ciudad.

– Y mando se digan por las animas de las personas a quien puedo tener algun litigio y obligación diez misas rezadas en la parte que les pareciere a mis albaceas.

– Y después de mi fallecimiento mando se digan por mi anima en los altares a los nombrados de las iglesias donde salvan animas de una missa en cada altar con que no pasen de doce missas.

– Yten declaro que debo a las personas y las contías de maravedíes que pareciera por mi libro grande a el cual me remito y mando que se de todo de mis bienes.

– Yten mando que después de mi fallecimiento se de a Catalina Gomez muger de //Valera sapatero diez ducados por que digo bien por mi.

– Yten declaro que tengo por bienes mios ciertas piezas de plata que estan en mi casa y tienda y que me deben las deudas contenidas en una memoria que de las dichas piezas de plata y deudas escribo y presento ante el presente escribano firmado de mi nombre que va escrito todo en una oja de papel y en mas de media plana de otro en que va mi firma que es cierta y verdad y asi lo pongo aqui por manera de inventario que es lo siguiente:

Aquí la memoria

(hojas del inventario insertas en el documento)

Memoria de las pieças de plata que yo Fernando de Ballesteros tengo y lo que cada una de ellas pesan son las siguientes–

– Primeramente una pieça lisa dorada que pasa II mcº y IV o y I r.

– Y otra taça sincelada de unas aguas que pesa 1 mcº IIII o y III rsº.

– Mas un salero de tres pieças dorado que pesa 1 mcº VII o III rsº.

– Mas un cubilete blanco que pesa VI o III rsº.

– Mas una papelina dorada que pesa VI o III rsº.

– Mas un barquillo dorado que pesa 1 mcº III o III rsº.

– Mas un barquillo blanco que pesa I mcº II o III rsº.

– Mas una corona blanca que pesa II o VII rsº.

– Mas una papelina dorada y blanca que pesa I mcº III r.

– Mas un salero blanco y dorado que pesa I mcº V o IIII r.

– Mas un cubilete blanco y dorado que pesa I mcº VI rsº.

– Mas un vaso todo dorado con unos esmaltes pesa VI o V rsº.
– Mas cinco tenedores blancos que pesan IIII o VII rsº. //
– Mas dos caliçes con sus patenas que pesan V mcº III o VII rsº.
– Mas un pomito dorado que peso IIII o.
– Mas un cubilete blanco y dorado de unos galones I mcº II rsº.
– Mas un pomito dorado estriado que pesa III o VII rsº.
– Más un jarro blanco queresa II mcº III o VII rsº.
– Mas una olleta de sahumador que pesa I mcº IIII o VI rsº.
– Mas una copa penada dorada que pesa I mcº III o IIII rsº.
– Más otro pomito estriado dorado que pesa II o.
– Mas una tembladera pequeña que pesa III o II rsº. //
– Mas un xpo con los pasos de la pasion dorado que pesa VI o V rsº.
– Mas una cruz de altura de metal guarneçida con un xto e un pie cuadrado de metal dorado.
– Otra cruz e plata con las insignias de la pasion a las espaldas y tiene el cripto de plomo que puede pesar poco mas o menos treinta reales.
– Y dos guarniciones de cristal con sus guarniçion de plata que los hice para un relicario que lo tiene en su poder Juº Manuel y dice que le devo veinte reales que le pague lo que dixere.
– Cinco mil rsº que me debe el licenciado Borda vecino de málaga por una obligación que esta la obligación en mi poder contra el y Francisco Rodríguez de Miranda su fiador doscientos y cuarenta y cuatro reales que debe Antonio Cid natural de Sevilla estante en la Nueva España que tiene una hermana casada con un cirujano en san Nicolas que se llama Mendoza.
– Unas cien reales que me debe Pablo de Ojeda vecino de esta ciudad.
– Mas ochenta y cuatro reales que me debe Pero Gonzales platero de gradas.
– Tengo en mi poder un chambrote grande de restreñir del dicho en prenda.
– Cincuenta reales que me debe doña Andrea de Utia que le preste sobre unos paños de red.
– Cien reales que me debe la señora María de la O mujer de Miguel Sánchez platero sobre dos sortijas de oro que tengo en mi poder.
– Trece reales que me debe don Francisco de Moscoso relator de la contratación de resto de cuenta.
– Treinta reales que me debe doña Agustina Ordoñez sobre un paño a manera de repostero vive a las espaldas del sacramento de san Estevan en lo muy angosto.
– Mas cuatro ducados que me debe Francisco Pardo criado del señor Juan Gallardo de Céspedes de dineros prestados.
– Tres ducados que me debe el racionero Rojas de una tembladera que di antes que fuera a las Indias.//
– Y don Iñigo de Villalobos Canonigo de la Santa Iglesia difunto me

debe ciertas cuentas de plata que le hice once mil y diez y nueve maravedíes el cual murio y dejo por su albacea el señor don Antonio Pimentel chantre de esta santa iglesia pidansele al dicho señor don Antonio y por este libro borrador mio que se començo el año de mil e quinientos noventa años se hallare la cuenta a hojas cincuenta y cuatro digo que se tome a hacer la dicha cuenta por el dicho libro y que en el se hallara la verdad de todo porque el dicho don Iñigo de Villalobos no dejo por su testamento declaración ninguna y ha muchos dias que murio tratese con el señor don Antonio Pimentel como su albacea que es.

– Los cinco mil reales que me debe el licenciado Xines Amate de la Borda vecino de Malaga y su fiador Francisco Rodríguez de Miranda estan obligados a pagar en cinco años mil reales cada un año como parece por la escritura que esta en mi poder su fecha en la ciudad de Malaga en veinte y cuatro dias del mes de noviembre del año pasado de mil y seiscientos y nueve años ante Fernando Diaz de palma escribano publico de la dicha ciudad que la primera paga a de ser el dia de año nuevo de mil y seiscientos y once.

– Y mi hermano Juan de Ballesteros me debe trescientos reales que di la capitan Juan de Caballos como parece por la cuenta de mi libro que se los di por el dicho mi hermano.

Hernando de Ballesteros
(firma)

(vuelta al documento del testamento)

– Yten declaro que debo a Juan de Ledesma platero de maçoneria lo que va corriendo de este primero de setiembre deste año de seiscientos y diez a razon cada año de treinta y un mil maravedíes y lo me a dar quinientos un par de gallinas y mas le pago dos mil maravedíes nuestros.

– Y declaro que el dicho Juan de Ledesma tiene por prenda de este alquiler que le debo y va corriendo un incensario de plata y una naveta de plata con su cuchara de plata que pesa todo seis marcos y una onza la cual me mando facer la abadesa de santa Clara de la ciudad de Antequera y tengo recibido seis ducados para en cuenta de la plata y hechura de que di como simiento.

– Y para pagar y cumplir este mi testamento y las mandas y el clausulas en ello contendidas dejo y nombro por mis albaceas para que lo paguen y cumplan como en ella se contiene a doña Ana de Illescas mi lexitima mujer y a don Luis de Olivares presbitero vecino de esta ciudad de Sevilla en la collacion de san Juan de la Palma y a Juan de Ledesma y Miguel Sanchez plateros de maçoneria y vecinos de esta ciudad los cuales y a cada uno de ellos por si insolidum les doi bastante poder y la mia con cual se requiere de derecho con general administración para que de mis bienes paguen y cumplan como de suso segº.

– Y declaro que a el tiempo y quando yo case con la dicha doña Ana de Illescas mi mujer recibí con ella en dote y casa mil y doscientos ducados de

que le hice escritura carta de dote que paso ante Benito Luis escribano por junio del año pasado se mil e quinientos y sesenta // años por tanto declaro ansi por que se sepa y entienda para que tenga el efecto que sea.

– Yten digo que por quanto yo debo algunas personas algunas cantidades de maravedíes de que tengo entregada una memoria de todo firmada de mi nombre y se le da con claridad a el dicho don Luis de Olivares mi albacea por tanto el hago y declaro que después de mi fallecimiento aviendo dinero de que poderse pagar de mis bienes se pague y entonces la abra para el dicho efecto porque de presente yo no tengo pusibles de que poderse pagar por que no si la hacienda que tengo alcanzara a la dote de la dicha mi mujer y si es necesario hago esta declaración por descargo de mi conciencia y si es necesario lo juro a Dios y a conforme de derecho.

– Y pagado y cumplido este dicho mi testamento y las mandas y clausulas en el contenidas dejo y nombro por mi lexitima y universal heredera en el remaniente que quedare de todos mis bienes y hacienda deudas derecho y demas a la dicha doña Ana de Illescas mi mujer por el mucho amor y buena voluntad que le tengo y buena compañía que me a fecho y por que es mi voluntad aunque no aya causa para ello.

– Y reboco y anulo y doi por ninguno todos y cualesquier testamento y ultimas disposiciones que da y ha hecho y otorgado por escrito o de palabra y por pasados hasta oi para que no balgan ni hagan fe salvo este mi testamento que agora tengo el cual quiero que se guarde y cumpla como mi testamento que es mi voluntad y por tal lo otorgo ante el presente escribano y testigos suso escriptos que firmaron de su nombre en Sevilla en las casas de la morada del dicho otorgante yo el presente escribano público doy fe que conozco y en este registro firmo de su nombre a diez y nueve dias del mes de noviembre de mil y seiscientos y diez años siendo testigos Juan Godoy y Juan Luis de Goya y Antonio de Triguillos (firmas y correcciones)”.

ESTE LIBRO, EL DÉCIMO TERCERO DE ESTUDIOS DE PLATERÍA,
SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EL DÍA 27 DE NOVIEMBRE DEL AÑO 2013,
EN LA VÍSPERA DE LA FIESTA QUE LA UNIVERSIDAD DE MURCIA
DEDICA A SAN ELOY, GLORIOSO PATRÓN DE LOS PLATEROS
Y DE LOS JOYEROS